This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

Abbé C. Vincent

Théorie des Genres Littéraires

Lit 49.02.3

Harvard College Library

FROM THE BEQUEST OF

FRANCIS B. HAYES

(Class of 1839)

This fund is $10,000 and its income is to be used
"For the purchase of books for the Library"
Mr. Hayes died in 1884

ALLIANCE DES MAISONS D'ÉDUCATION CHRÉTIENNE

ABBÉ C. VINCENT

THÉORIE

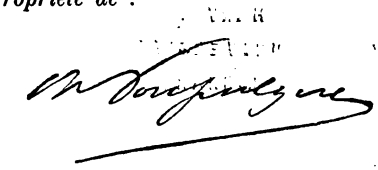
DES

GENRES LITTÉRAIRES

PARIS
LIBRAIRIE CH. POUSSIELGUE
RUE CASSETTE, 15

1902

Propriété de :



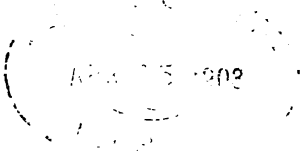
DU MÊME AUTEUR

Principes raisonnés de littérature, 2e édition.

In-12 broché 1 75

Relié toile pleine. 2 25

VII 4044
Lit 49,02,3



Hayes fund.

PRÉFACE

Le présent volume a été composé dans le même esprit et suivant la même méthode que nos *Principes raisonnés de Littérature.*

La part excessive faite, depuis plusieurs années, aux détails historiques, a réduit considérablement la théorie scientifique des Genres littéraires. Nos bacheliers n'ignorent pas que Corneille est né à Rouen, rue de la Pie; ils ne bronchent pas sur la date de sa naissance, ni sur celle de la représentation de ses pièces. Quant à savoir comment est construite une tragédie, ce qu'on entend, au théâtre, par action, caractère, « point de nouvelles », comme disait Montaigne.

Les histoires de la littérature française enseignent que notre tragédie classique est une *crise* et un *problème moral;* mais on néglige généralement de définir ces deux mots, surtout le dernier. Et les élèves en sont réduits à répéter des formules creuses.

Il en va, à peu près, de même pour l'épopée, le lyrisme, l'histoire, l'éloquence. Où est le rhétoricien capable de retrouver dans une harangue de Démosthène, dans un sermon de Bossuet, les parties constitutives du discours et de distinguer les diverses espèces d'arguments?

On parle beaucoup de l'esprit scientifique. Il serait temps de faire pénétrer un peu de cet esprit dans l'enseignement des Lettres. L'érudition n'est pas la science. Nous formons des pédants au petit pied, si le pédantisme, dans son fond, est un demi-savoir, qui n'approfondit rien et se contente de notions confuses et éparses. De la sorte, on a des *amateurs,* non des *connaisseurs* : la mémoire est farcie; l'intelligence reste inactive, ou s'exerce à vide.

La théorie et l'histoire des Lettres doivent aller de pair. Donnons aux élèves des idées précises sur les choses dont ils parlent, souvent sans les comprendre. La Sorbonne semble nous y inviter. Voici des sujets de dissertation proposés, à Paris, aux examens du baccalauréat : la théorie s'y mêle judicieusement à l'histoire (1) :

Montrer, par un exemple, la justesse de cette observation d'un prédicateur célèbre : « Une oraison funèbre n'est pas un discours curieux, ce doit être une leçon utile ».

Composition du 25 juillet 1899 (2).

(1) La réponse à ces questions se trouve dans notre précédent volume ou dans celui-ci.

(2) *Théorie des genres littéraires*, p. 239-240.

Qu'est-ce qu'une épopée? Qu'est-ce qui distingue les épopées dites primitives des épopées dites savantes? Exemples de l'une et de l'autre.

20 juillet 1901 (1).

Qu'entendez-vous par le style d'un auteur? Caractérisez successivement le style des principaux auteurs que vous connaissez.

20 juillet 1901 (2).

Expliquer et discuter cette pensée de La Bruyère : « Entre toutes les différentes expressions qui peuvent rendre une seule de nos pensées, il n'y en a qu'une qui soit la bonne. »

26 juillet 1901 (3).

Énoncer, expliquer et discuter la règle des trois unités, avec des exemples à l'appui.

2 août 1901 (4).

Le comique, ennemi des soupirs et des pleurs,
N'admet pas en ses vers de tragiques douleurs.
Boileau, *Art. poét.*, ch. III, v. 401.

Cette décision est-elle fondée en raison? Est-elle confirmée par l'histoire du théâtre français?

26 octobre 1901 (5).

Sans doute, la plupart des professeurs, en expliquant un auteur, traitent incidemment les questions que nous avons réunies en volume. Mais ces explications discontinues, fournies en passant, à propos

(1) *Théorie des genres littéraires*, p. 60-65.
(2) *Principes raisonnés de littérature*, p. 167-171, p. 174.
(3) *Ibid.*, p. 195-197.
(4) *Théorie des genres littéraires*, p. 131-141.
(5) *Ibid.*, p. 12-14; p. 138-139 : 2° *Conception moderne et romantique*; p. 162-165.

d'un genre ou d'un texte, ne restent pas dans la mémoire. En effet, la méthode de l'enseignement secondaire doit être synthétique, non analytique; elle doit aller du général au particulier, du simple au composé, non du particulier au général, du composé au simple. La méthode analytique n'est de mise que dans l'enseignement supérieur. Les étudiants des Facultés peuvent classer et coordonner les aperçus et les observations de détail du professeur. Mais de jeunes intelligences de quinze ans sont inhabiles à cette synthèse. Les théories fragmentaires, suggérées au maître par un texte ou un auteur, restent flottantes : manque d'un point d'attache qui les relie entre elles. Conséquemment, elles ne tardent pas à s'évanouir. Au contraire, lorsque l'élève a appris et compris, grâce à quelques exemples, des notions générales, qui constituent un corps de doctrine, il lui est facile, sous la direction du professeur, d'en faire l'application à un cas particulier, tragédie, sermon, page d'histoire.

Or, dans ce volume, nous nous sommes efforcé de répondre avec ordre, aux diverses questions qui se posent touchant un genre littéraire. Nous avons insisté sur les définitions, afin de mettre des idées nettes sous des mots devenus banaux, faute d'être précisés.

Nous avons tenu également à enregistrer les derniers résultats de la critique moderne. La théorie des genres, telle qu'on l'a enseignée longtemps et

telle qu'on l'enseigne encore dans plusieurs maisons d'éducation, d'après Boileau et les critiques du dix-huitième siècle, est incomplète et fausse en bien des points. Sous l'influence de l'esprit historique, elle s'est notablement élargie et modifiée. Cependant nous n'avons pas fait table rase de ce qui a été pensé et écrit jadis sur la même matière. Au cours de cet ouvrage, nous aurons souvent occasion de parler de l'évolution. Or, dans l'enseignement, il doit y avoir évolution, non révolution. La révolution est le mépris inintelligent du passé, la solution de continuité entre ce qui a été et ce qui est. Un tel mépris est néfaste en tout et partout : c'est une marche en arrière, une *régression*, pour employer le terme scientifique à la mode; c'est la négation de tout progrès. Même aux époques les plus reculées, on n'a pas pu réfléchir sur certains problèmes, sans trouver des solutions justes, qu'il faut savoir mettre à profit, au lieu de les dédaigner sottement. Nous avons donc tâché de concilier le passé et le présent, la tradition et l'esprit nouveau. Nous avons cité Aristote à côté de M. Brunetière; Marmontel et Hugues Blair à côté de MM. J. Lemaître et É. Faguet.

Enfin, visant à être pratique, nous avons, à propos de la poésie, rédigé un petit traité de versification française, d'après la récente théorie de la césure et de l'accent tonique. Notre chapitre sur l'éloquence est une rhétorique en cinquante pages.

C'est également dans une intention d'utilité que nous avons placé, à la fin du volume, une table des matières un peu développée. On aura ainsi un sommaire détaillé de chaque chapitre et une vue d'ensemble, suffisamment nette, de tout l'ouvrage. Les élèves y trouveront une sorte de tableau synoptique, commode pour une revision rapide, au moment des examens.

Avant de clore cet Avant-propos, nous ne saurions oublier ceux qui nous ont aidé à rendre ce livre moins imparfait. Mgr Dadolle, recteur des Facultés catholiques de Lyon, Facultés dont nous fûmes l'élève, nous a donné ses encouragements et ses conseils. Il a bien voulu revoir attentivement notre manuscrit. A son expérience des choses de l'enseignement nous devons des améliorations importantes : nous lui en exprimons notre respectueuse reconnaissance. M. E. des Essarts, doyen de la Faculté des lettres de Clermont, s'est également intéressé à notre travail, qu'il a lu en grande partie : nous ne pouvons nous acquitter assez envers lui. Un de nos anciens camarades de la Sorbonne, lequel est resté notre ami, a partagé avec nous la tâche ingrate de la correction des épreuves. Ce jeune et déjà distingué professeur de l'Université nous a suggéré des corrections heureuses, des aperçus originaux : qu'il en reçoive nos affectueux remerciements.

C. V.

LIVRE PREMIER

NOTIONS GÉNÉRALES

CHAPITRE PREMIER

DÉFINITION DES GENRES LITTÉRAIRES.

Les genres littéraires sont des *formes générales et artistiques de la pensée, qui ont leur caractère et leurs lois propres.* Ils constituent des *classes* ou *catégories,* dans lesquelles se rangent les ouvrages de l'esprit, malgré leur complexité et leur diversité. Ainsi les poètes composent, qui une *épopée,* qui une *ode,* qui une *tragédie,* qui un *ouvrage didactique.*

Leur caractère propre. — Or les genres épique, lyrique, tragique, didactique, ont chacun leur architecture et leur constitution spéciales. L'épopée est narrative. C'est une œuvre *objective,* impersonnelle, qui peint des sentiments étrangers au poète, le non-moi; le cadre en est immense : il renferme le tableau de toute une civilisation, avec ses usages, ses coutumes, ses mœurs, et le jeu des grandes forces surnaturelles et naturelles, prodiges, miracles, invasions, guerres : forces qui ont influé sur les destinées d'une nation. Dans l'épopée se réalise le mot de Fénelon : « L'homme s'agite et Dieu le mène. »

La poésie lyrique, particulièrement chez les modernes, est, au contraire, une effusion du sentiment personnel, une œuvre *subjective*, où le poète décrit ses états d'âme, son *moi*. Elle est rêverie, méditation. L'homme y est plutôt passif; suivant le mot de Malebranche, *il est agi*.

La poésie dramatique est action et représentation; au lieu des récits épiques, ou des confidences lyriques, ce sont des personnages en chair et en os qui se meuvent devant nous. Elle a pour objet la volonté humaine s'opposant, soit au non-moi, événements extérieurs, soit aux passions que nous portons en nous. Le drame, c'est la *lutte*.

La poésie didactique s'essaie à mettre en vers des théories scientifiques, morales ou littéraires; les descriptions y alternent avec les considérations philosophiques.

Les principaux genres poétiques ont donc chacun un caractère propre. On pourrait faire la même remarque sur les genres en prose.

Leurs lois. — Différentes aussi sont les lois qui régissent chaque genre et différentes les aptitudes qu'il exige. Ainsi l'épopée veut une matière ample; elle admet une composition large, peu serrée, de nombreux épisodes, un style majestueux, étoffé, où abondent les comparaisons et les images. Cette œuvre colossale est souvent l'effort collectif de plusieurs générations de poètes. Pour la mener à bien, il faut une imagination puissante, capable de dresser devant nous tout un monde et de faire vivre les personnages les plus divers.

La poésie lyrique a un cadre restreint. La matière en est simple, et, comme dit La Fontaine, « infertile et petite » : ce n'est ordinairement qu'un sentiment,

tristesse, joie, colère, qui s'épanche en vers. La composition en est impalpable et cachée; le sentiment s'y déroule en sinuosités et en arabesques, qui semblent exclure tout ordre apparent. Elle exige, comme faculté dominante, la sensibilité.

Le théâtre exclut les événements multiples, les personnages nombreux de l'épopée, et les effusions du lyrisme. Il offre des peintures et des oppositions de caractères. Point d'épisodes, point de longues rêveries sentimentales; mais une composition sévère, une action rapide et ramassée, qui, par une progression continue, aboutit au dénouement (1). Ajoutez un style d'une ligne nette et ferme plutôt que d'un coloris brillant et riche, instrument d'analyse et de précision plutôt que brosse à fresques. Le poète dramatique, au rebours du lyrique, saura se dédoubler, sortir de lui-même pour laisser ses personnages vivre de leur vie propre, chacun avec sa physionomie distincte. Il sera homme de sensibilité et d'imagination, sans doute, puisque, pour peindre les passions, on doit pouvoir les éprouver soi-même et que, pour animer des personnages sur la scène, on doit être, à un certain degré, un voyant. Mais sa qualité maîtresse sera cet esprit sagace qui pénètre les secrets du cœur humain et perce les mystères de l'inconscient.

Quant au poète didactique, sa marche est grave et régulière. Son imagination relève et féconde un sujet souvent ingrat. Il a l'industrie du détail et sait graver une pensée en médaille dans un vers bien frappé.

(1) Nous parlons ici du genre tragique arrivé à son apogée, dans Racine. Il est autre dans Eschyle, à ses origines.

On voit quelle opposition existe entre les genres littéraires. Les Grecs l'avaient si bien compris que, chez eux, chaque genre poétique avait sa métrique et sa versification. L'hexamètre était le vers de l'épopée; la strophe caractérisait la poésie lyrique; l'iambe était le mètre ordinaire du dialogue, dans la tragédie et la comédie.

Les genres littéraires présentent une certaine analogie avec les *espèces, genres, familles,* etc., qui, en histoire naturelle, sont des groupes d'individus aux caractères semblables, par où ces individus se classent dans une catégorie spéciale, et, en même temps, se séparent d'autres groupes ayant des caractères différents. Ainsi les *poissons* ont une constitution commune, qui les fait ranger sous une même dénomination; mais leur organisation n'est pas celle des *oiseaux* qui forment une *classe* à part. Les oiseaux, à leur tour, ont des traits généraux, par où ils se distinguent des *mammifères.*

CHAPITRE II

ÉVOLUTION DES GENRES LITTÉRAIRES.

Définition. — En histoire naturelle, on appelle *évolution* la transformation graduelle que subit une espèce végétale ou animale, le chêne, le chien, selon les influences extérieures du milieu où elle est placée, ou selon la loi intérieure de son organisme (1). Dans l'histoire littéraire, l'évolution est la série des formes que prend un genre, épopée, drame, sous

(1) Ainsi le chêne n'est pas le même dans tous les pays.

l'action des différentes civilisations et du génie. La doctrine de l'évolution tâche à relier entre elles ces métamorphoses, à montrer comment elles sortent les unes des autres et à découvrir la continuité sous la succession, l'unité sous la diversité. De même que le naturaliste prend le chêne dans le gland et en suit le développement jusqu'au moment où il devient un arbre géant; de même le critique étudie un genre dèpuis ses origines jusqu'à son entier épanouissement et à sa mort, quand il lui arrive de cesser de vivre; car la littérature a aussi ses fossiles.

On peut considérer sous trois points de vue l'évolution en littérature : 1° évolution de chaque genre, pris isolément; 2° ordre de succession ou d'éclosion des genres; 3° transformation des genres : une espèce qui périt donnant naissance à une ou plusieurs autres.

Article Ier. — Évolution de chaque genre.

Ç'a été l'erreur de Boileau et de la critique, au dix-septième siècle et au dix-huitième, de considérer les genres comme des moules rigides et des types fixes, immuables, qui s'organisent, un beau jour, de toutes pièces, et ne subissent, dans la suite, aucun changement.

Aujourd'hui, grâce à la méthode *historique* (1),

(1) C'est la méthode qui étudie les faits dans leur complexité, pour en déduire ensuite certaines lois générales; elle s'oppose à la méthode *dogmatique* qui part d'une idée préconçue, d'un système à *priori*, et cherche à y plier les faits tant bien que mal.

La méthode historique « juge les écrits, moins en les soumettant au goût particulier du critique, qu'en les étudiant dans le milieu et les circonstances pour lesquelles ils furent composés ». (Petit de Julleville, *Hist. de la litt. fr.*, p. 252.)

appliquée à la littérature, on a reconnu que chaque genre évolue, c'est-à-dire qu'après une époque primitive de chaos et d'indétermination, il se différencie de ses voisins, avec lesquels il était mêlé et confondu; il se constitue et vit de sa vie propre, atteignant son point de maturité et de perfection, pour tomber ensuite en décadence. Certains genres, comme l'épopée, finissent par disparaître complètement, ne trouvant plus de milieu où se développer. C'est ainsi que nous trouvons dans certains terrains et dans certaines contrées, des espèces végétales ou animales disparues de nos jours.

La tragédie est un exemple remarquable de cette évolution. Elle a ses origines dans le dithyrambe grec, chant lyrique qui comprenait, outre la tragédie en germe, vie de Dionysos, un triple élément narratif, lyrique et comique par la présence des satyres. Chez Eschyle, elle se purge de l'élément comique, mais reste encore épique et surtout lyrique. Le drame y est comme étouffé entre deux genres voisins. Chez Sophocle, la partie épique et lyrique se restreint considérablement, au profit du drame. Le dialogue se rapproche du langage de la conversation. Avec Euripide, le chœur n'est souvent qu'un brillant hors-d'œuvre, cousu à la pièce pour se conformer à la tradition : tout l'effort du poète porte sur le pathétique. Nos classiques, Corneille et Racine, élimineront de la tragédie le double élément épique et lyrique. Après eux, quelles métamorphoses n'a-t-elle pas subies, passant par le drame romantique pour aboutir aux pièces de Dumas fils?

Il y a plus. Avec le temps, les genres se subdivisent en sous-genres. Non seulement la comédie se sépare de la tragédie; mais elle se ramifie à son tour

et produit la farce, la comédie d'intrigue, la comédie de mœurs, la comédie de caractère et d'autres variétés encore.

Article II. — Ordre de succession des genres littéraires.

Pour nous rendre compte de l'ordre dans lequel éclosent les divers genres, c'est la suite de la littérature grecque qu'il faut examiner. Les littératures latine et française sont, en grande partie, des littératures d'imitation, dont le développement, par conséquent, n'a pas été spontané. Au contraire, la venue des chefs-d'œuvre grecs n'a été provoquée par aucune influence étrangère; elle a été réglée par la marche des idées et de la civilisation; elle a été la manifestation harmonieuse et naturelle du génie et de la race.

Les quatre âges de la poésie. — 1° *L'âge épique.* — L'épopée, en Grèce, est la première en date. Ce poème aristocratique et belliqueux est bien l'expression d'une société féodale, qui lutte contre les voisins pour agrandir sa place au soleil et dont la guerre est l'état naturel. L'individu ne compte pas; mais quelques chefs puissants mènent la foule qu'ils protègent et qui s'efface devant eux. Les récits extraordinaires et merveilleux conviennent à ces guerriers, qui sont encore de grands enfants naïfs, tout aux choses du dehors et incapables de s'analyser eux-mêmes. *L'épopée marque l'éveil des sociétés à la vie.*

2° *L'âge lyrique.* — Mais aux guerres permanentes succède une paix relative. La cité s'organise; on sent la joie de vivre; on commence à se recueillir

et à rentrer en soi. L'individu devient un facteur de la vie politique. L'homme n'est plus, comme jadis, un être perdu dans la foule obscure; il est un citoyen qui a conscience de sa personnalité, qui a sa vie morale, ses idées à lui. C'est ce qui arrive en Grèce, au huitième siècle. Le culte du passé et des héros que l'épopée avait célébrés, subsiste toujours. Ces héros, devenus les protecteurs de la cité, auront leur place dans les genres nouveaux. Leur légende défrayera les mythes lyriques de Stésichore et de Pindare et constituera le fond de la tragédie. Mais on s'intéresse surtout aux idées et aux sentiments actuels, qui font battre le cœur. On est moins curieux de spectacle extérieur, plus avide du spectacle intérieur de l'âme. C'est l'époque du lyrisme, de l'émotion vibrant dans les strophes musicales et dansantes : lyrisme collectif et patriotique, où l'individu est le chantre et l'organe de la communauté, dans les fêtes religieuses et civiques, processions (πομπαί), panégyries (1); lyrisme proprement personnel, où le poète chante sa passion, amour, colère. *La poésie lyrique marque l'avènement de l'individu à la personnalité.*

3° *L'âge dramatique.* — La poésie dramatique ne s'épanouit que dans une société arrivée à sa maturité de pensée et d'art. En Grèce, elle ne parvient à son entier développement que vers le milieu du quatrième siècle avant Jésus-Christ. C'est, en effet, l'espèce de poésie la plus complexe et la plus difficile; car on s'y propose de reconstituer la vie, non seulement dans ses manifestations sensibles et ses incidents matériels, mais dans son essence in-

(1) Les *panégyries* étaient des assemblées panhelléniques.

time : mouvements invisibles de l'âme, sentiments, volitions, qui expliquent les phénomènes extérieurs et visibles. Cela suppose une connaissance du cœur humain, dont les époques philosophiques, affinées par l'observation de soi, sont seules capables. Cela suppose encore une technique savante, un art consommé, qui sont le résultat d'un patient et long travail. *La poésie dramatique marque l'avènement de l'individu et de la société à la réflexion.*

4° *L'âge didactique.* — La poésie didactique existe, il est vrai, à la naissance des sociétés : témoin Hésiode. Mais elle règne surtout aux époques où, l'inspiration faiblissant, on se rejette sur les découvertes scientifiques et les théories d'art, comme sur une matière toute prête. Elle fit fureur chez les Alexandrins et, en France, au dix-huitième siècle. *Elle marque l'avènement de l'individu et de la société à la science.*

L'âge de la prose. — Contrairement à ce que l'on pourrait croire, la poésie se développe avant la prose. Sans doute, celle-ci est aussi vieille que le monde, et chacun de nous, comme M. Jourdain, fait de la prose sans le savoir. Mais c'est assez tard que l'on songe à transformer cet instrument banal en objet de luxe, à ciseler et à polir une phrase. Chez les peuples, comme chez les individus, ce sont l'imagination et la sensibilité, les deux facultés poétiques par excellence, qui s'éveillent tout d'abord. On se laisse bercer par les légendes et les rythmes, avant de se plaire à la vérité pure et au style uni. La raison ne mûrit que plus tard. A partir de ce moment, les fictions cessent de suffire aux esprits. On veut connaître le vrai; des problèmes se posent qui demandent à être discutés en un langage plus

souple et plus précis que le vers; dans la cité désormais fortement organisée, de graves débats surgissent qui intéressent la nation et exigent toute la puissance de la dialectique, toutes les ressources d'une éloquence sobre, directe, allant droit au but. Alors seulement on applique la prose à une œuvre de science ou de raisonnement, histoire, philosophie, éloquence, qui soit en même temps une œuvre d'art. Alors seulement on construit une phrase, non plus uniquement en vue du besoin et pour exprimer l'idée tant bien que mal, mais avec une intention esthétique, afin d'intéresser et de saisir l'homme tout entier : la prose devient littéraire, et l'agréable s'y joint à l'utile.

Cette loi de l'antériorité de la poésie est générale et se constate chez toutes les nations. En Grèce, Homère vivait cinq cents ans avant Hérodote. En France, les *Chansons de gestes* avaient précédé les *Mémoires* de Joinville, de Froissart et de Commines.

Article III. — Le transformisme et les genres littéraires.

Les genres, non seulement évoluent, mais se transforment en d'autres genres. Le goût des sociétés change et le génie crée des formes en harmonie avec les tendances nouvelles. Les espèces mortes deviennent une sorte d'engrais sur lequel poussent d'autres espèces. Car, dans la vie littéraire, comme dans la nature, rien ne se perd. Ainsi l'épopée homérique devient l'histoire d'Hérodote et de Thucydide, aux époques de raison; elle tourne au roman en vers, avec Apollonios de Rhodes, dans la civilisation alexandrine incrédule et cosmopolite.

CHAPITRE III

DISTINCTION DES GENRES.

D'après ce qui précède, on voit que la distinction des genres est fondée sur les faits et qu'elle est une loi de l'histoire.

Erreur des romantiques. — Par conséquent, Hugo, dans la *Préface de Cromwell*, et, avec lui, les partisans de l'école romantique, ont eu le tort de considérer cette séparation comme une classification artificielle du pédantisme. Hugo, en particulier, a voulu réintégrer dans le drame les deux éléments, épique et lyrique, qui avaient fini par en être exclus. Cette tentative malheureuse pour ramener les genres à leur confusion et à leur indétermination primitives, a été la principale cause de l'avortement de la réforme dramatique, rêvée par le poète. En méconnaissant, non seulement les lois des genres, mais les conditions matérielles du théâtre, où une représentation de deux heures et une scène de quelques mètres exigent un sujet simple, un nombre relativement restreint de faits et de personnages, en un mot, une action concentrée, V. Hugo composa un *Cromwell*, qui, de son propre aveu, n'était pas jouable. Quant à celles de ses pièces qui ont vu le feu de la rampe, la partie proprement dramatique, psychologie, caractères, logique de l'action, y est d'une faiblesse extrême, étranglée entre de larges tableaux épiques et des développements lyriques.

Il est arrivé pour le théâtre romantique, genre bâtard et mêlé, ce qui a lieu, en histoire naturelle,

pour les croisements, c'est-à-dire pour ces variétés qui sont le produit de deux espèces différentes. Les croisements ne sont pas féconds et ne sauraient être le principe d'une nouvelle lignée. Ils disparaissent et font place au type primitif. Après le romantisme, on est retourné à une conception du théâtre exclusivement dramatique, avec Augier, Dumas fils, et la plupart de leurs successeurs.

Erreur de Boileau et de Voltaire. — En revanche, les genres ne sont pas des formes isolées et fermées, séparées par des cloisons étanches, comme semblent l'avoir cru Boileau et surtout Voltaire (1).

Ce sont, au contraire, des cadres élastiques, qui se touchent et se pénètrent par plusieurs points. En histoire naturelle, il est difficile de marquer avec précision où finit le règne minéral et où commence le règne végétal, où finit le règne végétal et où commence le règne animal. Dans le même règne, les espèces se succèdent par une gradation presque insensible. Semblablement, en littérature, les comédies de caractère, *l'Avare*, *le Misanthrope* et *le Tartufe*, par le fond de tristesse qu'elles renferment sous le rire, et par ces passions profondes, avarice, indignation, hypocrisie, qui en sont le ressort, touchent au drame. On sent qu'il suffirait d'appuyer un peu sur ce ressort pour faire tourner la comédie en tragédie. Inversement, chez Racine, l'action parfois se détend,

(1) Il faut voir, en effet, comment Voltaire, dans son *Commentaire sur Corneille*, se récrie, à chaque instant, en disant : « Cette scène appartient à la comédie, cette expression est du style comique. » Il reproche également à l'*Andromaque* de Racine de renfermer des scènes dignes de Térence. Pour Voltaire, tragédie et comédie sont deux genres à part, qui n'ont rien de commun, mais où sentiments, personnages, style, tout diffère.

et telle scène d'*Andromaque*, prise isolément, ne serait pas déplacée dans la haute comédie; telle autre renferme de courts fragments épiques (1). L'élégie filtre à travers certains passages de *Phèdre* (2). Cette pénétration des genres, les uns dans les autres, est un trait de ressemblance avec la réalité que l'art ne doit jamais perdre de vue. Ainsi l'homme qui raconte, mêle souvent à son récit une note attendrie; et, dans les plus grandes crises, il y a des moments de calme. Mais Racine est attentif à ne pas laisser les récits épiques ou les effusions lyriques, s'étendre aux dépens de la tragédie, à la différence de Hugo qui donne libre carrière à son imagination ou à sa sensibilité. De même, quand la comédie dérive vers le drame, Molière sait, à l'aide d'un mot ou d'une phrase plaisante, nous ramener soudain dans le monde du rire.

L'unité d'impression. — Molière et Racine, en véritables artistes, n'ont jamais méconnu le principe de l'*unité d'impression*, règle suprême et absolue. Il faut, en effet, que le spectateur, au sortir du théâtre, emporte un *sentiment dominant*, triste ou gai, tragique ou comique, parmi les sentiments de toute sorte qu'il a pu éprouver. Or, cela n'est possible que si une œuvre appartient à un genre nettement défini. Il y a, entre celle-ci et l'impression produite, une relation de cause à effet.

(1) Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle
Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle...
(Acte III, sc. VIII.)

(2) Dieux! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts!
. . . . . .
Ariane, ma sœur! de quel amour blessée
Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée!
(Acte Ier, sc. III.)

Allons plus loin. Si les anciens classaient les genres poétiques d'après leur forme métrique, ne reste-t-il pas vrai, encore aujourd'hui, que chaque genre a son style à part, que le style du théâtre n'est pas celui du lyrisme, que l'historien n'écrit pas comme parle l'orateur? Pour l'avoir oublié, Fénelon et La Bruyère ont reproché à Molière, l'un, ses métaphores incohérentes et son galimatias, l'autre, son jargon et ses barbarismes. Cependant, Molière avait eu soin de nous prévenir qu'il faut juger d'une pièce, non à la lecture, mais « aux chandelles ». Sur la scène, en effet, chaque personnage parle le langage de sa condition et de sa passion, langage qui ne ressemble pas à celui d'un académicien sous la coupole de l'Institut, ou à celui d'un écrivain alignant soigneusement ses phrases, dans le silence du cabinet.

CHAPITRE IV

CLASSIFICATION DES GENRES LITTÉRAIRES.

L'histoire naturelle a des termes particuliers pour ses diverses classifications. Elle institue des catégories de moins en moins larges, dont les premières enveloppent les secondes, et les secondes les troisièmes. Ces divisions, subdivisions, et divisions de subdivisions, ont chacune leur appellation : *embranchements, classes, ordres, familles, genres, espèces, individus.* La littérature ne possède pas cette richesse ni cette précision de termes. Elle désigne indifféremment, sous le nom de *genres*, les grandes divisions et la série des subdivisions des œuvres litté-

raires. Toutes les productions du génie se répartissent en deux classes : genres *poétiques* et genres *en prose*. A son tour, la poésie comprend les genres *épique, lyrique, dramatique, didactique*. Le lyrisme se subdivise en *ode,* genres *élégiaque, satirique;* le drame, en genres *tragique*, *comique*, *drame moderne,* et chacune de ces subdivisions renferme une quantité de variétés.

Enfin, ce que nous avons dit sur la façon dont les genres se pénètrent les uns les autres, nous oblige à reconnaître qu'il est assez difficile de ranger dans une catégorie bien tranchée certaines espèces intermédiaires, qui touchent à des espèces voisines : ainsi la satire tient à la fois de la poésie dramatique, lyrique et didactique. Les classifications littéraires, comme d'ailleurs toutes les classifications, sont donc forcément artificielles, par endroits.

LIVRE DEUXIÈME

POÉSIE

CHAPITRE PREMIER

NOTIONS GÉNÉRALES

Article premier. — Différences entre la poésie et la prose.

La poésie se distingue de la prose, non seulement par la forme, style et vers, mais encore par les idées mises en œuvre et les facultés mises en jeu.

Opposition dans les idées. — Quant au fond, Aristote, dans sa *Poétique*, a tracé nettement la limite entre l'une et l'autre. Comparant l'épopée et l'histoire, il n'admet pas qu'elles diffèrent par la présence ou l'absence du vers ; car « on pourrait, dit-il, mettre en vers les récits d'Hérodote, ils n'en seraient pas moins de l'histoire avec les vers que sans les vers ». Il trouve la différence essentielle dans ce fait que la première a pour objet le possible, l'idéal (οἷα ἂν γένοιτο), et la seconde le réel (τὰ γενόμενα) (1). Là, en effet, est la démarcation profonde entre la

(1) *Poétique*, ch. IX, § 1.

poésie et la prose. L'une est exclusivement chose d'art; l'autre est un instrument de précision. La première a une fin désintéressée : elle nous charme; la seconde a un but pratique et utilitaire : elle nous instruit; l'art s'y ajoute par surcroît, comme les ciselures et la damasquinure sur une épée, mais l'épée n'en reste pas moins une arme de combat.

Si nous prenons l'exemple cité par Aristote, le poète épique part d'un événement authentique, ou cru tel, la guerre de Troie; mais, autour de cette donnée, il brode des faits vraisemblables, sans s'occuper s'ils sont arrivés. Il imagine également des personnages, ou, si ces personnages ont existé, il leur prête des sentiments, des discours et des actes de son invention, mais toujours en rapport avec leur caractère. Ensuite, il s'intéresse à ses créations et cherche à exciter notre sympathie pour elles : dons d'imagination et d'émotion, voilà les deux facultés qui font le poète. La raison n'intervient que comme régulateur, sous la forme du goût et du bon sens, pour l'empêcher de tomber dans le bizarre et l'invraisemblable.

L'historien, au contraire, est tenu de n'enregistrer que les faits dûment constatés. Ses personnages ont eu une existence réelle; il doit s'efforcer de saisir leur caractère, de l'expliquer, sans le modifier. Il reproduit leurs discours tels quels, sans y rien changer (1). Juge impartial, il se tient en garde contre l'imagination et la sensibilité, qui sont portées à altérer la vérité. L'art, chez lui, consiste surtout à choisir les faits significatifs et importants, à les grouper,

(1) Du moins dans la conception moderne de l'histoire; car les anciens n'étaient pas aussi exigeants que nous, sur ce point.

à les éclairer les uns par les autres, à chercher les causes cachées des événements et à en dégager les lois. Intelligence et raison sont donc les facultés maîtresses de l'historien.

Opposition dans le style. — Cette opposition dans le fond entraîne une opposition non moins marquée dans la forme : aux genres en prose convient une élocution sobre, simple, précise et claire; le style de la poésie est *généralement* plus chaud, plus coloré.

Nous disons : généralement; car, ici, comme ailleurs, il n'y a pas de distinction bien tranchée. Au théâtre, si la tragédie est en vers, notre drame moderne, plus bourgeois, est en prose. Molière emploie l'alexandrin dans *le Misanthrope,* et abandonne le vers dans *l'Avare;* car la comédie, par son caractère réaliste, se tient sur la frontière de deux mondes : celui de l'imagination et celui de l'observation. A leur tour, les comédies de Molière, écrites en vers, et les *Épîtres* de Boileau, ont un style infiniment plus uni et moins riche que certaines pages des sermons de Bossuet, toutes resplendissantes de poésie et toutes vibrantes de lyrisme. Ainsi le veut la loi de l'éternel rapport entre la pensée et le style qui en est l'expression : des idées communes appellent le langage courant de tous les jours, tandis que l'émotion, inséparable d'une certaine élévation de pensée ou de sentiment, se traduit naturellement en images grandioses et en périodes rythmiques, voisines du vers.

Jamais, en effet, dans l'art d'écrire, une faculté ne s'exerce isolément et indépendamment des autres. Elle est dominante, jamais exclusive, même dans les œuvres de science et de logique, telles que l'histoire ou l'éloquence. Des faits ou des idées se

présentent, qui excitent la sensibilité et enflamment l'imagination : rien d'étonnant si, alors, le style prend une allure et une couleur poétiques. Cela nous explique que les prosateurs du dix-neuvième siècle, et surtout les romantiques, aient employé fréquemment la langue et l'harmonie de la poésie. L'imagination et la sensibilité règnent alors en souveraines. Au contraire, le dix-septième siècle et le dix-huitième, deux époques de raison et de bon sens, s'efforcent de conserver à la prose son caractère propre de simplicité et de clarté.

Le vers. — Cependant, malgré l'opinion d'Aristote, qui en a jugé moins en lettré qu'en philosophe, et a envisagé la question par le dedans plutôt que par le dehors, le vers est un élément constitutif de la poésie. Forme rythmique et musicale de la pensée, il n'est pas un accessoire. Si les Grecs, peuple artiste au premier chef, l'ont employé, c'est qu'il est, par excellence, l'instrument poétique et l'expression naturelle d'une certaine émotion, d'un certain état de la sensibilité. Il est à mi-chemin entre la prose et le chant; le chant, si puissant pour traduire les sentiments de l'âme que les Grecs l'associèrent souvent aux paroles. L'émotion, absente dans le récit, en prose, de la bataille de Salamine, par Hérodote, a emprunté le rythme du vers dans la même narration, si pathétique, que nous offrent *les Perses* d'Eschyle. Voilà pourquoi encore Michelet, historien comme Hérodote, mais homme d'ardente sensibilité, touche souvent, dans son style, à la haute poésie. Certaines de ses phrases ont le mouvement lyrique, quand elles n'ont pas le coloris épique.

Au surplus, le vers, par son rythme fixe et arrêté, est le conservateur de la pensée ; on ne peut altérer

cette expression cadencée de l'idée sans que l'oreille soit avertie. En même temps, il est un aide-mémoire précieux, quand l'écriture est d'un usage peu courant et que l'épopée primitive, par exemple, est récitée. Il a ce double avantage au théâtre, où les acteurs sont obligés d'apprendre leur rôle par cœur et de le déclamer.

Article II. – Destinées de la poésie.

La poésie naissant avant la prose, il ne faudrait pas en conclure que l'une disparaisse à l'avènement de l'autre. Toutes deux coexistent. La poésie est éternelle, comme le besoin d'idéal que nous portons en notre âme. L'humanité fera toujours deux parts dans sa vie, l'une pour l'art, l'autre pour l'action. L'ignorant et l'esprit cultivé, le rude paysan et le citadin raffiné, aspirent à s'élever parfois au-dessus de la réalité brutale, à monter dans un monde mieux ordonné, où la sensibilité est doucement émue, l'imagination harmonieusement excitée et la raison pleinement satisfaite. L'homme reste jusqu'à la fin un fabricateur d'idéal. En contemplant le ciel étoilé, ne sommes-nous pas toujours religieusement touchés! Notre âme, se détachant alors du monde matériel, arrive, par une ascension lente et insensible, jusqu'à « cet azur, immobile et dormant », temple de l'être mystérieux, incompréhensible, mais présent, qui gouverne l'ordre universel. Nous éprouvons, pour notre compte, le sentiment qui a inspiré *L'Infini dans les Cieux* (1), *Les Étoiles* (2) de Lamartine. Nous

(1) *Harmonies poétiques*, livre II, v.
(2) *Nouvelles Méditations poétiques*, VIII.

aussi, nous ébauchons notre « Méditation », ou notre « Harmonie poétique ». Il n'est pas jusqu'à l'homme du peuple qui, considérant sa condition misérable, son corps brisé et déjeté par le travail, ne rêve un autre âge où l'existence était plus libre, plus aventureuse, les corps plus robustes, modèles de beauté souple et forte. Dans son cerveau rudimentaire il esquisse une épopée avec ses types puissants, épopée informe, types frustes, mais qui, traversant l'imagination d'un aède grec, d'un trouvère du moyen âge ou d'un poète moderne, deviennent l'*Iliade*, la *Chanson de Roland*, la *Légende des siècles*. La poésie exprime donc ce qu'il y a de meilleur en nous. Aussi bien, elle ne perd jamais ses droits, si ce n'est chez les individus et les peuples blasés et usés.

Article III. — De la versification.

Définitions. — La versification est l'*art de faire des vers*. Pour la pleine intelligence des poètes, il importe de connaître les principales règles de cet art.

Un vers (1) est *un assemblage rythmique de mots, disposés d'après des lois fixes*.

(1) Du latin *versus*, sillon, ligne, rangée, parce que les vers sont alignés les uns au-dessous des autres. Comme il arrive souvent, le mot a désigné d'abord quelque chose de purement extérieur, une impression de l'œil. On sait qu'en français, les *maximes* étaient, à l'origine, les gros caractères (*maximus*) avec lesquels on imprimait les pensées morales, pour les détacher du reste. *Rubrique* a une origine analogue. Les Romains écrivaient en caractères rouges (*ruber*) les titres et les textes de lois dans les livres de droit. On imprime encore en rouge, dans les bréviaires et les missels, les règles ou *rubriques* sur la manière de dire l'office ou la messe.

Le rythme (1) est *une disposition symétrique de mouvements* (dans la danse), *de sons* (dans la musique), *de mots* (dans la poésie). La prose même a un rythme ou *nombre*, non soumis à des *règles fixes* et, par conséquent, plus fuyant et moins net que celui de la poésie. Le rythme est constitué, dans la versification ancienne, par le *rapport* des syllabes *longues* aux syllabes *brèves;* dans la versification française, par le *nombre* déterminé des syllabes et par la place de l'*accent tonique* ou élévation de la voix sur certaines d'entre elles.

§ 1. — *Versification ancienne.*

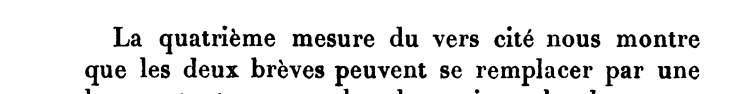
Sa constitution. — La versification des Grecs et des Latins reposait sur un principe absolument différent de celui sur lequel est fondée notre versification française. Elle était *métrique*, et consistait dans le mélange des syllabes longues et des brèves. Étaient longues certaines voyelles et les syllabes où la voyelle est suivie de deux consonnes, soit dans le même mot : *dāntur*, soit à la fin d'un mot et au commencement du suivant : *bonūs pastor*. Une longue vaut deux brèves, de même qu'en musique la *noire* vaut deux *croches* (2). Les diverses combinaisons des longues et des brèves forment les *pieds*. Le pied (ποῦς) est l'élément générateur du vers ancien.

(1) De ῥυθμός (ῥέω, couler), succession, mouvement réglé et mesuré.

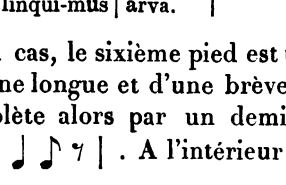
(2) On indique la syllabe longue par un trait horizontal placé au-dessus, *dāntur*, et la syllabe brève par le signe ◡, *dantŭr*.

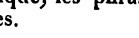
Rythme binaire. *Hexamètre* (1). — Le pied dactylique, qu'on appelle encore simplement *dactyle*, est composé d'une syllabe longue suivie de deux brèves.

La longue correspond à la note noire de la musique ; les deux brèves, aux deux croches, dans notre mesure à deux temps. C'est donc un rythme binaire. L'hexamètre comprend six dactyles, et peut se noter musicalement de la façon suivante :



La quatrième mesure du vers cité nous montre que les deux brèves peuvent se remplacer par une longue, tout comme, dans la musique, les deux croches se remplacent par une noire ; le pied s'appelle alors *spondée*. Cette substitution est admise aux quatre premiers pieds de l'hexamètre. La finale, ou *cadence* (2) du vers, admet indifféremment les deux formules :



Dans le second cas, le sixième pied est un *trochée*, pied composé d'une longue et d'une brève (*ārvă*). La mesure se complète alors par un demi-soupir ou demi-silence :  . A l'intérieur de l'hexa-

(1) Ἑξάμετρος, qui comprend six (ἕξ) mesures (μέτρα).

(2) Nous empruntons ce mot à la musique. Dans le répertoire classique, les phrases musicales ont des finales presque stéréotypées.

mètre, il y a une *coupe* ou *césure*, placée généralement au milieu du troisième pied :

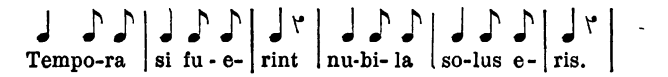
Tityre, tu patulæ — recubans sub tegmine fagi.

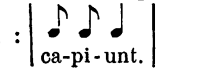
Le vers se trouve ainsi partagé en deux parties ou *hémistiches* (1).

Pentamètre. — Chez les élégiaques grecs et latins, l'hexamètre est suivi d'un pentamètre, également *dactylique*. Ce couple de vers s'appelle *distique* (2).

Distique. { **Hexamètre** : Donec eris felix multos numerabis amicos.
Pentamètre : Tempŏră | sī fŭĕr|īnt — || nūbĭlă | sōlŭs ĕ|rĭs.

Le pentamètre a été nommé ainsi, parce qu'il est composé de deux hémistiches comprenant chacun deux pieds et demi. En réalité, c'est un hexamètre, avec repos d'un temps au troisième pied et au sixième. On pourrait le noter musicalement :



Anapeste. — Au dactyle s'oppose l'anapeste, où les deux syllabes brèves sont au premier temps de la mesure et la longue au second : 

Le vers anapestique avait ses règles particulières, différentes de celles du dactylique.

Rythme ternaire. *Trochées; iambes.* — Outre le rythme binaire, mesure à deux temps, il y avait, chez les anciens, le rythme ternaire, mesure à trois

(1) Ἡμι, demi; στίχος, rangée, ligne, vers : στίχος est l'équivalent exact du latin *versus*.
(2) Δις, deux fois ; στίχος, vers.

temps, analogue à notre mouvement de valse à 3/8. Ce rythme comprenait, comme pieds, le *trochée* : une longue et une brève, *ārmă*; et *l'iambe* : une brève et une longue, *Dĕī*. Une succession de *trochées* formait le vers *trochaïque*; une succession d'iambes, le vers *iambique*.

Ces deux espèces de mètres se comptaient par double mesure ou *dipodie*. En sorte que les mètres trochaïque et iambique répondaient à notre mesure à 6/8 :

Dans des mesures déterminées, on pouvait substituer d'autres pieds : anapeste, spondée, tribraque (♪ ♪ ♪), et même, dans le mètre iambique, le dactyle.

Il existait beaucoup d'autres systèmes de vers qu'on trouvera énumérés dans les traités spéciaux.

Strophes. — Enfin les vers s'organisaient par séries et formaient les *strophes* (1) de la poésie lyrique.

(1) De στροφή, d'après les uns, évolution du chœur, ou plutôt pas rythmé, grave et lent, qui accompagnait les chants lyriques dans la tragédie; le mot aurait ensuite désigné les chants eux-mêmes. — D'après d'autres, et plus probablement, strophe veut dire *circuit*, assemblage rythmique de vers : il aurait, en poésie, le même sens que *période* (περίοδος) en prose.

§ 2. — *Versification française.*

Sa constitution. — La versification ancienne, si souple, si musicale, exigeait, pour qu'on en saisît le rythme, une grande délicatesse d'oreille. Au surplus, elle n'était de mise que dans des langues où la quantité des syllabes était nettement marquée dans la prononciation. Ces deux conditions faisaient défaut, lorsque se créa notre vers français. L'oreille de nos rudes Francs du moyen âge n'avait pas la finesse de perception des Grecs. Joignez que, dans notre langue, la plupart des syllabes sont *communes;* en d'autres termes, on ne saurait, dans la prononciation, distinguer si elles sont longues ou brèves. Une versification musicale et métrique eût été impossible. Il fallut se rabattre sur une versification *syllabique* et *accentuée*. En français donc, ce n'est plus la quantité (longue ou brève) des syllabes, mais leur nombre qui constitue le vers. On ne les *mesure* pas : on les *compte*. L'alexandrin (1), notre vers le plus long, comprend douze syllabes :

Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur.

Cependant, comme il fallait un signe qui permît de séparer, à l'audition, ces groupes de mots, on eut recours d'abord à *l'assonance,* puis à la *rime,* ce « coup de cloche (2) », qui nous avertit de la fin du vers.

Assonance. — L'assonance consiste dans le re-

(1) Ainsi nommé du roman d'*Alexandre le Grand*, qui, au douzième siècle, vulgarisa ce vers.
(2) C'est la spirituelle expression de Sainte-Beuve.

tour de la même *voyelle* accentuée (1) qui termine le vers. Ainsi, au début de la *Chanson de Roland,* l'assonance est en *A* :

> Charles le roi, notre empere m*a*gnes,
> Sept ans tout pleins a été en Esp*a*gne.

Les vers de cette épopée sont décasyllabiques, comme tous ceux de nos premières chansons de gestes. Ils sont coupés en deux hémistiches : le premier, de quatre syllabes; le second, de six. La syllabe muette ou *atone*, à la fin de l'un ou de l'autre hémistiche, ne compte pas dans la mesure du vers.

Les poètes du moyen âge sont très sévères sur le son de la voyelle qui forme assonance; jamais une longue n'alterne avec une brève, p*â*te avec p*a*tte. En revanche, ils ne tiennent aucun compte des consonnes qui précèdent ou suivent la voyelle finale accentuée. Mon*tagne* pourra assonancer avec r*ame* et p*atte*. La série des mêmes assonances, revenant sans interruption dans un nombre plus ou moins considérable de vers, s'appelle une *laisse*. Dans la *Chanson de Roland,* les *laisses* les plus courtes ont cinq vers; les plus longues, trente-six. Avec une nouvelle assonance commence une nouvelle *laisse*.

Rime.— *La rime consiste dans le retour, au bout des vers, soit de la même syllabe finale accentuée* (éter*nel,* solen*nel*), *soit de la même voyelle accentuée et de la même syllabe muette qui terminent le mot* (ma-

(1) Une voyelle ou une syllabe sont dites *accentuées* ou *toniques*, lorsqu'elles ont *l'accent tonique*. En français, il porte sur la syllabe finale du mot, quand elle a un son plein, bon*té*, sacre*ment,* solen*nel;* sur la pénultième, quand la finale est une muette : magni*fique* jour*née*.

gnifiques, portiques). D'où, deux sortes de rimes : les *masculines*, qui portent uniquement sur un son plein ; les *féminines*, formées par un son plein et une syllable muette qui suit :

Rimes masculines : { Oui, je viens dans son temple adorer l'Éternel ;
Je viens, selon l'usage antique et solennel.

. . . . . .

Rimes féminines : { Du temple, orné partout de festons magnifiques,
Le peuple saint, en foule, inondait les portiques.

On voit que la syllable muette des rimes féminines ne compte pas dans la mesure du vers, sinon les deux derniers alexandrins que nous avons cités, auraient treize syllabes. Conformément à cette règle de l'homophonie, non plus de la voyelle, mais de la syllabe, bonté et appelé, magnifique et maligne, qui pourraient assonancer deux à deux, ne sauraient rimer. Dans les diphthongues seulement, on ne tient aucun compte de la consonne qui précède : *roi* rimera avec *moi*.

Les règles sur l'identité des consonnes qui suivent la syllabe accentuée, sont assez sévères. On ne peut faire rimer un mot sans *s* ou *z* final, avec un mot qui se termine par l'une de ces deux consonnes. *Jour* ne s'accouplera pas avec con*cours* ; mais on dira très bien :

L'audace d'une femme, arrêtant ce con*cours*,
En des jours ténébreux a changé ces beaux j*ours*.

Variétés de rimes. — On distingue :

1° Les rimes *plates* : deux rimes féminines succédant à deux masculines, ou réciproquement. Elles sont usitées dans nos tragédies et comédies classiques.

2° Les rimes *croisées* : le premier vers rimant avec le troisième ; le deuxième, avec le quatrième :

Ainsi toujours poussés vers de nouveaux rivages,
Dans la nuit éternelle emportés sans retour,
Ne pourrons-nous jamais sur l'océan des âges
Jeter l'ancre un seul jour?

3° Les rimes *mêlées*, employées sans régularité dans les fables de la Fontaine et dans *l'Amphitryon* de Molière.

4° Les rimes *redoublées*, lorsque plus de deux rimes de même consonance se suivent, comme en certains passages des chœurs d'*Athalie* :

Cieux, écoutez ma voix ; terre, prête l'oreille.
Ne dis plus, ô Jacob, que ton Seigneur sommeille.
Pécheurs, disparaissez : le Seigneur se réveille.

On distingue encore les rimes *riches*, *suffisantes*, *pauvres*, *rares*.

La rime est *riche*, quand il y a consonance entre les deux syllabes finales d'un couple de vers :

Aux petits des oiseaux il donne leur pâ*ture*,
Et sa bonté s'étend sur toute la na*ture*.

ou entre les syllabes finales qui renferment une diphtongue : a*tour*, re*tour*. On ne s'étudie pas à faire rimer ensemble plus de deux syllabes, sinon on obtient de purs jeux d'esprit. Nos poètes classiques ne recherchent pas la rime riche. Hugo l'a préconisée et les Parnassiens, avec de Banville, en ont abusé.

La rime est *suffisante*, si elle satisfait strictement aux règles établies :

Enfin, vous l'emportez et la faveur du *roi*
Vous élève en un rang qui n'était dû qu'à *moi*.

Elle est *pauvre* et, par conséquent, défectueuse, si elle ne remplit pas ces conditions : ver*tu* et vé*cu*.

La rime est *rare*, quand elle repose sur deux mots dont l'un arrive d'une façon imprévue.

Déjà Malherbe avait proscrit les rimes trop faciles : celles du simple avec le composé, *battre* et *combattre*, ou des mots trop voisins par le sens, *montagne campagne*. Les Romantiques et surtout les Parnassiens, devaient renchérir sur Malherbe; ils étaient à l'affût des consonances imprévues, parfois ridicules. Hugo écrira :

> J'ai fait causer le Rhin, le Gange et l'Orégon,
> Comme trois voyageurs dans le même wagon (1).

Il est évident que le lecteur ne s'attendait pas à voir l'Orégon en wagon.

Accent tonique. — Le rythme, dans la versification française, est marqué, à la fin du vers et à la césure, par l'accent tonique, c'est-à-dire par une syllabe fortement accentuée.

Césure. — Nos décasyllabes et nos alexandrins ont, à l'intérieur, un accent tonique qui forme coupe ou césure et partage le vers en deux hémistiches. Dans le décasyllabe, la syllabe intérieure accentuée est généralement la quatrième, quelquefois la cinquième. Dans l'alexandrin, c'est la sixième.

Règles de la césure. — On ne peut placer à la césure une syllabe atone. Ainsi les vers suivants, au simple point de vue de la facture, seraient mauvais :

> Je viens dans son temple pour prier l'Éternel.
> Oui! je viens dans ses parvis prier l'Éternel.

(1) *Légende des siècles* : Abîme.

La césure du premier est un *e* muet. Or, l'*e* muet, à la césure, doit s'élider, comme dans le vers de Racine que nous avons défiguré. — Le second a également une césure atone, car c'est sur la syllabe finale du mot par*vis* qu'appuie la voix.

La césure, dans la versification française, *est donc une coupe du vers, marquée par une syllabe accentuée.*

Erreur de Boileau. — Cette définition n'a rien de commun avec celle de Boileau, laquelle ne saurait s'appliquer, non seulement à nos vers modernes, mais même à nombre de vers classiques. Pour Boileau, la césure est un arrêt du sens. Il a formulé sa théorie dans deux vers, où il a voulu donner le précepte et l'exemple :

> Que toujours, dans vos vers, le sens coupant les mots,
> Suspende l'hémistiche et marque le repos.

Qu'on lise le commencement de l'exposition d'*Athalie,* et on verra combien d'alexandrins échappent à cette règle :

> — Je viens selon l'usage antique et solennel.
> — La trompette sacrée annonçait le retour.
> — Du temple, orné partout de festons magnifiques.
> — Les prêtres ne pouvaient suffire aux sacrifices.

Dans chacun de ces vers, un repos après la sixième syllabe serait un non-sens (1).

Déjà Louis Racine notait ce que la césure, ainsi

(1) Voici encore deux vers où une pause après la sixième syllabe, amènerait un véritable contresens :

> Mes pleurs — du sentiment lui rendirent l'usage
> (*Athalie*, Acte Ier, sc. II.)
> Cet hyménée — à trois également importe.
> (*Le Cid*, Acte Ier, sc. II.)

comprise, aurait de monotone. « A l'égard de la césure, écrivait-il, je puis répondre que nos vers ont toutes les grâces dans la bouche de ceux qui savent les prononcer. Les étrangers s'imaginent qu'en prononçant deux vers, nous nous reposons quatre fois, à cause des quatre hémistiches. Le sens et l'ordre des mots s'y opposent *souvent*. » Combien de Français, égarés par la théorie de Boileau, ressemblent à ces étrangers que critiquait Louis Racine, et récitent, d'une façon inintelligente, ce vers de La Fontaine :

Un roitelet pour vous est un pesant fardeau.

Ils font une pause après le mot *vous;* or, l'expression *pour vous* est étroitement liée à ce qui suit. On a pris l'habitude de couper en deux parties égales, même les octosyllabes, et notamment cet autre vers de la même fable :

Le chêne un jour dit au roseau :

Un arrêt après *jour* est absurde; tout au plus, admettrait-on un léger soupir après *le chêne.*

Erreur des modernes. — Notre versification classique n'avait donc pas cette rigidité que V. Hugo y a vue, à travers Boileau, et qu'il se flatte d'avoir brisée, quand il nous dit :

J'ai disloqué ce grand niais d'alexandrin.

Les disciples de Hugo, sinon le maître, ont, en effet, disloqué et désarticulé l'alexandrin, au point de le transformer parfois en une ligne de prose. Il leur est arrivé d'intercaler à la césure des syllabes atones, *e* muet, *articles*, *prépositions*, qui passent

inaperçus dans la prononciation. Tels sont les vers suivants :

La queue en cercle *sous* leurs ventres palpitants (1).
Ils sont partis vers *les* lointaines aventures (2).

Ces vers n'ont plus aucun rythme.

Voilà pourquoi, si nous passons des poètes aux interprètes des poètes, professeurs, lecteurs, acteurs, il faut blâmer ceux qui déclament la poésie en s'efforçant d'escamoter césures et rimes, de manière à donner à leurs auditeurs la sensation de la prose. Sans doute, les vers veulent être lus avec intelligence, en plaçant les repos là, et seulement là où le sens l'exige; mais on ne doit pas s'appliquer à en faire disparaître le rythme; car alors à quoi bon le vers?

Enjambement ou rejet. — Il y a enjambement, quand le mot final d'un vers est lié si étroitement avec le vers suivant que le sens, passant par-dessus la rime (enjambant), s'achève dans l'intérieur du second vers. Boileau loue Malherbe d'avoir proscrit l'enjambement. Après Malherbe,

Les stances avec grâce apprirent à tomber
Et le vers sur le vers n'osa plus enjamber.

La Fontaine s'est permis de déroger à cette loi :

Je laisse à penser si ce gîte
Était sûr (3).

Les modernes ont beaucoup relâché de cette sévérité, et avec raison. Chez eux, l'enjambement, *toujours exceptionnel*, n'est point rare. Il donne au vers

(1) Leconte de Lisle, *Poèmes barbares*, Les Hurleurs.
(2) F. Coppée, *Les Humbles*, Les Émigrants.
(3) *Fables*, l. II, f. VIII, l'Aigle et l'Escarbot.

de la variété et de l'ampleur, en même temps qu'il sert à détacher et à souligner les mots en rejet. Ainsi, dans ce tableau de Hugo :

Il neigeait. Les blessés s'abritaient dans le ventre
Des chevaux morts; au seuil des bivouacs désolés
On voyait des clairons à leur poste gelés,
Restés debout, en selle et muets, blancs de givre,
Collant leur bouche en pierre aux trompettes de cuivre.
Boulets, mitraille, obus, mêlés aux flocons blancs,
Pleuvaient; les Grenadiers, surpris d'être tremblants,
Marchaient pensifs, la glace à leur moustache grise.
Il neigeait, il neigeait toujours! la froide bise
Sifflait; sur le verglas, dans des lieux inconnus,
On n'avait pas de pain et l'on allait pieds nus (1).

Élision. — Les syllabes qui se terminent par un *e* muet, s'élident devant une voyelle ou une *h* non aspirée :

Oui! puisque je retrouv*e* un ami si fidèle,
Ma fortune va prend*re* une face nouvelle (2).
— Les prêtres ne pouvaient suffi*re* aux sacrifices (3).

Hiatus. — L'hiatus est la rencontre de la voyelle finale d'un mot avec la voyelle initiale du mot suivant. Fréquent dans notre vieille poésie, il a été proscrit par Malherbe et Boileau d'une façon absolue; on ne voit pas pour quelle raison. Il existe des hiatus doux, qui ne blessent pas l'oreille; pourquoi les exclure? D'autant que l'hiatus est admis dans le corps des mots : vir*tuose* pourra entrer dans un vers; *tu oses* en sera banni. C'est pourtant la même succession de sons, dans les deux cas. Cet arrêt arbitraire a néanmoins été consacré par l'usage, et les plus ré-

(1) *Les Châtiments*, L'Expiation.
(2) *Andromaque*, Acte Ier, sc. 1.
(3) *Athalie*, Acte Ier, sc. 1.

volutionnaires de nos poètes, comme il arrive souvent en face de préjugés absurdes, n'ont pas osé s'en affranchir.

Différentes sortes de vers. — Il existe, en français, des vers de une, deux, trois, quatre, cinq, six, sept, huit, dix, douze syllabes. Au delà de ce nombre, le rythme n'est plus sensible à l'oreille. Les vers de neuf et de onze syllabes sont inusités. Ceux de une, deux, trois, quatre syllabes, sont ordinairement mêlés dans un ensemble de vers *libres*, comme dans les fables de La Fontaine :

> Ami, reprit le coq, je ne pouvais jamais
> Apprendre une plus douce et meilleure nouvelle
> Que celle
> De cette paix (1).

Caractère des vers. — Chaque vers a son expression propre : l'alexandrin est large et convient à la tragédie, à la *haute* comédie et aux récits épiques; le décasyllabe a de la fermeté; l'octosyllabe est alangui; le vers de sept syllabes est léger et dansant : La Fontaine l'a employé dans *la Cigale et la Fourmi.*

Strophe. — La strophe est un assemblage de vers groupés d'après des lois fixes, et formant un tout complet tant par la facture extérieure que par le sens lui-même. C'est une sorte de période, mais d'un rythme plus régulier et plus carré que la période en prose.

Les vers qui entrent dans la strophe sont tantôt de ongueur inégale, tantôt de même mesure.

Les rimes y sont *plates, croisées,* ou *libres* ; parfois

(1) *Fables*, l. II, f. XIV, le Coq et le Renard.

des rimes plates s'y rencontrent avec des rimes croisées.

Enfin, tantôt les mêmes strophes reviennent régulièrement, tantôt elles alternent avec d'autres d'un système différent.

On trouve des strophes de deux, trois, quatre, cinq, six, huit, dix vers.

En voici une de quatre vers :

Le pauvre en sa cabane où le chaume le couvre,
Est soumis à ses lois (1);
Et la garde qui veille aux barrières du Louvre,
N'en défend pas les rois (2).

L'emploi des strophes n'est pas arbitraire; chacune d'elles, comme les vers, a son allure particulière. Les unes sont ailées et rapides; d'autres, massives et graves.

Critiques de Fénelon contre la versification française. — Fénelon a vivement critiqué le système de notre versification française. Il s'en est pris surtout à la rime, à laquelle il reproche : 1° la monotonie, dans les vers à rimes plates du théâtre classique; 2° l'obligation qu'elle impose au poète d'employer des chevilles, épithètes parasites, mots inutiles, pour obtenir l'homophonie, et de recourir au remplissage, périphrases, expressions redondantes, pour donner au vers la longueur voulue.

Touchant la monotonie, on aurait pu répondre à Fénelon que l'alternance des rimes masculines avec les féminines et l'extrême diversité des syllabes finales, empêchent une répétition de sons identiques, qui fatiguerait l'oreille.

(1) Les lois de la mort.
(2) Malherbe, *Stances à Dupérier.*

Enfin, le retour régulier de la rime et de l'accent tonique, au bout du vers, ne ressemble en rien à l'isochronisme uniforme d'un balancier. Sans parler de l'infinie souplesse de la versification, chez Hugo et chez les modernes, Racine a soin de varier les coupes, non seulement à l'intérieur de l'alexandrin, mais à la rime, qui tantôt se détache :

Oui, je viens dans son temple adorer l'Éter*nel,*

et tantôt se soude au vers suivant :

D'adorateurs zélés à peine un petit nombre
Ose des premiers temps nous retracer quelque ombre.

Ici, la fin du premier vers fait corps avec le second. La plus légère pause, en passant de l'un à l'autre, obscurcirait le sens.

Grâce à cette mobilité des coupes, on n'est pas exposé à marteler les alexandrins, en appuyant constamment et surtout en s'arrêtant sur la sixième syllabe et la douzième, ce qui, évidemment, serait monotone.

Quant aux épithètes amenées pour la rime et aux mots de remplissage, ce sont procédés de versificateurs et non de poètes. Qu'on étudie, à ce point de vue, les cent premiers vers d'*Athalie* ou du *Misanthrope*, on constatera combien chaque vers est plein, nerveux, précis, sans un mot superflu, sans une épithète oiseuse. L'on reconnaîtra la justesse de l'observation de Flaubert, qui remarquait que plus on condense une pensée, plus on se rapproche du vers (1). C'était déjà l'avis de Montaigne : « Tout ainsi que la voix contrainte par l'étroit canal d'une trompette, sort plus aigre et plus forte, ainsi il

(1) Voir nos *Principes raisonnés de littérature*, p. 236, note.

me semble que la sentence (pensée) pressée au pied nombreux de la poésie, s'élance bien plus brusquement et me fiert (frappe) d'une plus vive secousse (1). » Contrairement à l'opinion de Fénelon, le vers français, quand il est manié par un maître, concentre l'idée et la trempe, au lieu de la délayer et de l'affaiblir.

D'ailleurs, Fénelon est obligé de reconnaître que la rime est nécessaire à notre versification. Elle en est l'élément générateur. Sans elle, les rythmes poétiques se détacheraient moins vivement et ressembleraient à ceux de la prose d'un Rousseau, d'un Chateaubriand ou d'un Michelet.

Les poètes anglais, allemands et italiens ont fait, il est vrai, un heureux emploi des vers *blancs*, où le nombre fixe des syllabes, sans aucune rime, marque le rythme. En France, les essais analogues de Vauvenargues et de Marmontel ont échoué, soit à cause de la longue habitude de notre oreille, soit à cause du génie propre à notre langue, où l'accent tonique est peu marqué.

CHAPITRE II

L'ÉPOPÉE.

Article premier. — Définition et caractère de l'épopée.

Définition. — L'épopée (2) est un *poème narratif, héroïque, national et merveilleux*.

En tant que *poème*, elle est surtout une œuvre

(1) Montaigne, *Essais*, l. I, ch. xxv.
(2) Du grec ἔπος, *parole, récit*, puis *vers épique*.

d'imagination puissante, qui évoque un monde dans son mouvement et son infinie diversité.

Le récit. — Le poème épique est *narratif* : il met sous nos yeux une succession d'événements. Sans doute, on y trouve des descriptions, des discours, des portraits, mais le récit y domine. Il est l'*histoire légendaire* du passé, à une époque où les hommes sont plus soucieux de belles fictions que de faits authentiques. « C'est la forme poétique de l'enfance des peuples alors que, la critique n'existant pas encore, il y a confusion entre l'Histoire et la Fable, entre l'imagination et la vérité, et que les poètes sont les chroniqueurs merveilleux des nations. Alors aussi les peuples, qui, pour naître et pour grandir, ont besoin de la tutelle des grands hommes et des héros, attachent naturellement leur intérêt et leur reconnaissance à ces puissantes individualités qui les ont affranchis ou civilisés. Ils consacrent leur mémoire dans des chants populaires, qui, en s'écrivant, deviennent plus tard des poèmes, et l'épopée est individuelle et héroïque (1). »

Le poème héroïque. — Grâce à un certain éloignement, et l'imagination aidant, les personnages et les événements atteignent, dans l'épopée, des proportions prodigieuses. Le poète nous y dépeint une humanité supérieure par la force, l'énergie et la violence des passions.

L'imagination aime à idéaliser le passé : bien différente de la raison qui incline à voir le progrès dans l'avenir. Nous ressemblons tous, plus ou moins, au vieux Nestor de l'*Iliade*, qui oppose les héros de son temps, Pirothoos, Dryas, Thésée, à la nouvelle

(1) Lamartine, préface de *Jocelyn*.

génération des Agamemnon et des Achille : « Avec ces gens-là, dit-il, aucun des mortels qui maintenant sont sur la terre, ne saurait se mesurer (1). »

Et pourtant, quels hommes que ces guerriers de l'*Iliade* ! quelle vigueur, quelle bravoure indomptée ! Dans un combat singulier, Achille et Hector font *trois* fois, à la course, le tour de la ville de Troie (2). Achille pousse un cri qui est entendu par les deux armées combattantes et épouvante les Troyens (3). Lorsque Hector a été tué, les Grecs qui s'approchent de son cadavre, admirent « sa taille et sa beauté merveilleuses (4) ».

Ces guerriers sont d'intrépides mangeurs, des Gargantuas, avant la lettre; on n'a qu'à voir, au IXe chant de l'*Iliade* (5), le menu du repas qu'Achille sert aux envoyés, Ulysse, Ajax et Phœnix.

A ces hommes taillés en force, il faut des aventures à l'avenant. Ils s'attaquent même aux dieux et les blessent. Ajax, à lui seul, tient tête à des centaines de combattants.

Le poème national. — Cette histoire héroïque est, en même temps, *nationale*. Les fictions de l'imagination y reposent sur un large fond de réalité. Un peuple y trouve le résumé de ses mœurs, de ses institutions, de sa vie politique et de ses croyances.

Les mœurs du temps. — L'*Iliade* est le tableau de la société homérique, société féodale, organisée pour la guerre et le pillage, toujours portée à

(1) κείνοισι δ' ἂν οὔ τις
Τῶν οἳ νῦν βροτοί εἰσιν ἐπιχθόνιοι μαχέοιτο.
(*Iliade*, ch. I, vers 271-272.)

(2) *Ibid.*, ch. XXII, v. 271 et suiv.
(3) *Ibid.*, ch. XVIII.
(4) *Ibid.*, ch. XXII, v. 370.
(5) Vers 206 et suiv.

faire appel à la force. Tandis que les femmes, entourées de leurs servantes, tissent la toile ou filent la laine, à l'intérieur du palais, les hommes vont au loin courir des aventures belliqueuses, d'où ils rapportent force butin et prisonniers.

Dans ces récits extraordinaires, nous assistons aux commencements de l'art de la guerre : attaque d'un rempart, mêlées générales, combats singuliers, armement des soldats et des chefs, assemblées tumultueuses où se prennent les décisions, disputes entre rois jaloux d'avoir leur part du butin.

A travers les faits, les âmes se révèlent à nu, frustes, rudimentaires, naïvement égoïstes, peu compliquées et violentes; elles ont des passions terribles, des colères et des vengeances féroces. Achille prodigue à Agamemnon les plus sanglantes injures et le percerait de son épée, sans l'intervention d'Athênê. Il insulte le corps d'Hector et le traîne après son char dans la poussière.

Cependant maintes scènes, l'entrevue d'Hector et d'Hécube, la mort de Patrocle, les adieux d'Hector à Andromaque, Priam aux pieds d'Achille, nous montrent les beaux côtés de ces âmes encore primitives, mais sœurs des nôtres par des sentiments profondément humains : amour conjugal, amour paternel, tendresse de la mère pour ses enfants, piété filiale, culte de l'amitié, respect de l'hospitalité.

Portrait de la race. — Il y a plus. Nous distinguons déjà, dans les poèmes homériques, les traits qui resteront caractéristiques de la nation hellénique. Ils résument, non seulement l'esprit d'une époque, celle d'Homère, mais l'esprit d'une race. En lisant l'*Iliade*, les vainqueurs de Marathon et de Salamine devaient se contempler avec ravissement dans

Achille, Diomède et Patrocle, exemplaires du courage achevé. Ils retrouvaient là leur haine vivace contre les Barbares, et comme un tableau anticipé des luttes qu'ils soutinrent contre les Perses.

Cette assemblée qui, à la voix des orateurs, « s'agite comme les larges flots de la mer Icarienne, lorsque l'Eurus et le Notus se sont levés, s'élançant du haut des nues, où règne Zeus, père des dieux (1), » était l'image anticipée des fluctuations de la foule sur l'*agora*, dans cette démocratie athénienne, où, suivant le mot de Fénelon, « tout dépendait du peuple, et le peuple dépendait de la parole » (2).

Enfin, ces vieillards, qui, sur les murs de Troie, tandis qu'Hélène leur dit les noms des guerriers achéens rangés dans la plaine, ne peuvent détacher leurs regards de la femme dont « les traits et le port rappellent les déesses immortelles (3) », ces vieillards sont bien les ancêtres de cette race d'artistes et de sculpteurs dont les statues sont encore aujourd'hui le plus bel ornement de nos musées. On sait que les trois vers où Homère représente Zeus ébranlant l'Olympe d'un mouvement de sa tête (4), ont inspiré le Zeus de Phidias, chef-d'œuvre de la sculpture antique (5).

(1) *Iliade*, ch. II, v. 144 et suiv.
(2) *Lettre sur les occupations de l'Académie française*, IV.
(3) *Iliade*, ch. III, v. 158.
(4) *Iliade*, ch. I, v. 528 et suiv.
(5) Pour l'*Odyssée*, M. É. Faguet, en une fort belle page, a très bien montré que « c'est la vraie épopée grecque. C'est l'épopée des marins, du flot qui chante, qui mugit, qui sourit, qui berce et qui dévore. Et c'est l'épopée de ces choses aussi qu'on se raconte par les nuits claires sur le tillac du vaisseau creux : génies malfaisants, trompeuses déesses de la mer aux chants séduisants, colosses guettant derrière les rochers, enchanteresses des îles fleuries, et là-bas sous un pays gris, la plaine souterraine au tapis d'asphodèles, où errent les ombres

Ce caractère national se retrouve, dans notre vieille *Chanson de Roland*. Les mœurs du temps y sont peintes avec fidélité. Cet esprit guerrier, cette foi naïve aux miracles, cette piété qui, avant la lutte, incline les chevaliers sous la bénédiction de Turpin, ce dévouement absolu à l'empereur, image de la patrie, de « la doulce France », cette délicatesse sur le point d'honneur, que ne connaissaient pas les héros d'Homère, et qui empêche Roland de sonner de l'oliphant pour appeler Charlemagne à son secours et lui fait tourner le visage vers l'Espagne, au moment d'expirer, afin de mourir face à l'ennemi, cette absence de sentimentalité et de galanterie, dans une œuvre où il n'y a qu'une seule femme, la belle Aude, la fiancée de Roland, à peine entrevue, et ne paraissant que pour mou-

blêmes de ceux qui furent des hommes. Et c'est l'épopée de la patrie toujours quittée par goût d'aventures de gain ou de trafic, toujours regrettée, toujours cherchée et fuyant toujours, toujours aimée. C'est le poème du rocher d'Ithaque et de la fumée qui s'élève du toit paternel. Le centre, l'unité de ce poème « discontinu », c'est ce mince filet de fumée bleue, autour duquel on tourne indéfiniment, et où vont toujours infatigablement à travers mésaventures et bonnes fortunes, toutes les pensées, tous les souvenirs, tous les espoirs et tous les élans profonds du cœur. C'est le poème du marin dans la tempête, songeant

Au vieil anneau de fer du quai plein de soleil.

C'est l'*Anabase* sur les flots; et certes, c'est une des plus grandes œuvres de l'humanité qu'un poème vaste, complexe, varié et pittoresque, qui est expressif de l'âme même de tout un peuple. » (*Revue des Deux Mondes*, 1er janvier 1902, p. 173.)

Un type de la race, c'est surtout le héros du poème, cet Ulysse, ballotté de mer en mer, jamais découragé, indomptable aux plus dures épreuves, retors, inépuisable en ruses, en mensonges, cherchant à tromper même Athênê, qu'il n'a pas reconnue tout d'abord, beau parleur, dont Thémistocle sera la réplique historique et réelle.

rir (1) ; bref, ces âmes droites, ingénues, croyantes, de bons enfants candides et énergiques, frappant de grands coups d'épée, voilà bien les traits du rude onzième siècle, si chrétien, si batailleur, qui fera les croisades et fondera partout des royaumes français, en Angleterre avec Guillaume le Conquérant, en Syrie avec Godefroi de Bouillon. Ces traits resteront, pour la plupart, ceux de la race, et vaudront à la *Chanson de Roland* d'être appelée *notre Iliade*.

Villemain avait donc raison de dire que l'épopée doit être « le monument le plus complet de l'imagination et des croyances d'un peuple... l'encyclopédie d'un siècle et d'une nation (2) ».

Le merveilleux. — Les croyances religieuses d'une époque et d'un peuple se traduisent surtout par l'emploi du *merveilleux*. On appelle ainsi l'*intervention d'êtres surnaturels dans les événements racontés par le poète.*

L'action des dieux est continuelle dans l'*Iliade*, et fréquente dans l'*Odyssée*. L'Olympe homérique, comme la terre, est divisé en deux camps : le parti des Grecs et le parti des Troyens. Les dieux et les déesses apparaissent aux guerriers, leur servent de seconds, ou les dérobent aux coups. Ils tiennent dans leur main le fil des événements. Les combats parmi les plaines de Troie ne sont que le contre-coup des rivalités de l'Olympe.

Il y a deux sortes de merveilleux : le *merveilleux païen*, ou action des dieux ; le *merveilleux chrétien*

(1) D'ailleurs, il est douteux que cet épisode appartienne à la rédaction originale.

(2) *Littérature du moyen âge*. Étude sur *la Divine Comédie* de Dante.

ou intervention de Dieu, des anges, des saints, d'une part, et des démons, d'autre part.

Ici, nous touchons à une question fort débattue depuis Boileau. On ne saurait la trancher sans beaucoup de réserves.

Article II. — Le merveilleux païen et le merveilleux chrétien. — Leur emploi dans l'épopée.

Théorie de Boileau. — Boileau (1) n'admet, dans l'épopée, que les divinités païennes. Suivant lui,

> De la foi d'un chrétien, les mystères terribles

ne permettent pas qu'on y fasse agir « Dieu, ses saints, et ses prophètes ».

Vauquelin de la Fresnaye, en son *Art poétique,* qui parut en 1605 et que Boileau aurait pu consulter avec profit, recommandait, au contraire, de substituer le merveilleux chrétien à celui d'Homère et de Virgile. Desmarets de Saint-Sorlin, contemporain de Boileau et auteur d'un *Clovis,* épopée manquée, avait soutenu la même opinion que Vauquelin (2). Cette thèse fut reprise et prestigieusement développée par Chateaubriand, dans son *Génie du Christianisme* (1801), et appliquée dans ses *Martyrs* (1807); après lui, Hugo écrivait sa fameuse *Préface de Cromwell* (1827), pour protester, d'une façon générale, contre l'abus de la mythologie.

Théorie de Chateaubriand. — Chateau-

(1) *Art poétique,* chant III, vers 160 à 236.
(2) *Discours pour prouver que les sujets chrétiens sont les seuls propres à la poésie héroïque,* 1673, et *Défense du poème héroïque,* 1674.

briand et V. Hugo pensent qu'une société doit avoir une littérature en harmonie avec ses croyances et son tour d'esprit. Par conséquent, à une civilisation chrétienne convient une poésie chrétienne. La poésie, pensent-ils, ne peut que gagner au change : le Dieu de la Bible et de l'Évangile étant infiniment au-dessus du Zeus antique; les anges et les saints étant des types de beauté incomparablement plus purs que les divinités subalternes de la mythologie; Satan lui même ayant autrement de caractère et de relief que Pluton. Les fées, les sylphides, les ondines, qu'enfanta la superstition du moyen âge, ont une grâce qui manque aux nymphes (1).

Examen des deux théories. — Boileau a bien compris que le merveilleux est nécessaire à l'épopée :

> Sans tous ces *ornements*, le vers tombe en langueur,
> La poésie est morte ou rampe sans vigueur,
> Le poète n'est plus qu'un *orateur* timide,
> Qu'un froid *historien* d'une fable insipide (2).

Le ciel qui s'entr'ouvre à chaque instant pour livrer passage à des êtres surnaturels, les fréquentes échappées sur l'infini, produisent dans le poème un effet d'élargissement grandiose et l'empêchent de dégénérer en simple *roman* historique, à la manière de *la Pharsale*.

Emploi du merveilleux païen. — Mais notre théoricien s'est trompé, en prenant pour des « allégories » et de pures « fictions », analogues aux métaphores, ce qui est le fond même de la poésie épique. On l'a dit très justement, le surnaturel, chez Homère,

(1) V. Hugo, *Préface de Cromwell.*
(2) *Art poétique,* chant III, vers 189-193.

est naturel. Le vieil aède croit, avec ses contemporains, aux dieux qu'il chante. Ce ne sont pas là des « dieux éclos du cerveau des poètes », des « ornements reçus », mais des réalités vivantes. Comme à toutes les époques de foi naïve, on ne met pas en doute leur action incessante ici-bas, ni leurs apparitions quotidiennes. Plus d'un marin grec, à travers cette brume matinale qui flotte sur les vagues, avait cru apercevoir la forme vaporeuse de Thétis sortant du sein des flots (1). C'était le temps

où le ciel sur la terre
Marchait et respirait dans un peuple de dieux (2).

Le merveilleux païen fait donc corps avec les œuvres antiques. Nonobstant l'avis de Boileau, on ne saurait l'en détacher pour l'appliquer sur un sujet moderne. Il y aurait disparate et cela sonnerait faux. Remarquons encore que la mythologie d'un Homère ou d'un Virgile devient de plus en plus étrangère à nos mœurs et à nos habitudes d'esprit. Donner un rôle au dieu Mars, dans une bataille du premier empire, serait un anachronisme aussi choquant que si l'on équipait avec une armure grecque un de nos cuirassiers.

La mythologie n'est de mise, chez un poète moderne, qu'à la condition de traiter des légendes anciennes. Encore faut-il que, par la foi et les prestiges de son imagination devenue antique, il crée autour de ses personnages une atmosphère toute païenne et tienne sous le charme de l'illusion ce démon de la

(1) Καρπαλίμως δ' ἀνέδυ πολιῆς ἁλὸς ἠύτ' ὀμίχλη.
« Rapidement elle émergea de la blanche mer, comme une vapeur. » (*Iliade*, chant Ier, v. 359).
(2) A. de Musset, *Rolla*.

critique, que tout lecteur d'aujourd'hui porte en soi. Ainsi a fait Racine, en sa tragédie de *Phèdre*. Mettant sur la scène un sujet préhistorique, il a su — avec quel art! — nous transporter parmi ces âges fabuleux où se déroule son drame. La passion de Phèdre, « fille de Minos et de Pasiphaé »,

C'est Vénus tout entière à sa proie attachée.

Minos tient aux enfers « l'urne fatale ». Les noms et les aventures de la légende de Thésée nous enlèvent insensiblement aux réalités présentes et nous reportent en plein pays grec d'il y a trois mille ans (1). Ainsi ont fait encore A. Chénier, dans son fragment épique *l'Aveugle*, et V. Hugo, dans *le Satyre* de *la Légende des siècles*.

Mais ce qui est possible pour un fragment ou une tragédie, ne cesse-t-il pas de l'être, lorsqu'il s'agit d'un poème immense comme une épopée? Le moyen d'évoquer avec ses moindres détails un monde disparu et si loin de nous? Indépendamment de la somme d'érudition nécessaire à un tel effort, comment conserver sans défaillance les dons d'émotion et de vision requis pour ressusciter toute une civilisation morte? La sincérité ne céderait-elle pas souvent la place à l'artifice? Au surplus, dans une œuvre d'aussi longue haleine, n'y aurait-il pas un moment où, le rationalisme du lecteur se réveillant, le charme s'évanouirait, et le poète apparaîtrait comme un

(1) Racine a parfaitement senti que, sur ce terrain de la mythologie, un moderne ne jouissait plus de la même liberté que les poètes grecs. Dans son *Iphigénie en Aulide*, il s'est refusé à suivre jusqu'au bout Euripide, son modèle, et à substituer une biche à la place d'Iphigénie, lorsque la fille d'Agamemnon va être immolée, « car, dit-il dans sa *Préface*, c'est un miracle auquel personne ne croit plus ».

froid imitateur, une sorte de Fénelon, auteur d'un *Télémaque* ? Tenter de reconstruire à distance une *Iliade* ou une *Odyssée*, serait, à l'heure présente, une entreprise chimérique. Reste donc le merveilleux chrétien.

Emploi du merveilleux chrétien. — Que notre religion, avec son surnaturel, soit en situation dans une épopée moderne, cela ressort de la définition même de l'épopée, poème national, reflétant, par conséquent, le caractère et les croyances de la société pour laquelle il a été composé. Libre à un lyrique de s'écrier avec Horace : « *Odi profanum vulgus*, Je hais le profane vulgaire », ou, s'enfermant comme Vigny dans sa « tour d'ivoire », de travailler pour une élite; le poète épique, au contraire, doit être en communion de sentiments avec la foule; il doit être populaire, sinon il manque son but et déroge à sa fonction.

Qu'en fait, le christianisme se prête à des beautés poétiques de tout premier ordre, c'est ce que prouvent *Polyeucte*, la prophétie de Joas dans *Athalie* et la plus grande partie de l'œuvre du dix-neuvième siècle. L'innovation la plus heureuse de la Renaissance romantique a été, précisément, de revivifier et de féconder, en y infusant le sentiment chrétien, notre poésie classique, restée trop païenne par son fond et ses procédés. L'allégorie des trois vertus théologales, dans *les Martyrs* de Chateaubriand (1), est loin d'être

(1) « Il est dans le ciel une puissance divine, compagne assidue de la religion et de la vertu; elle nous aide à supporter la vie, s'embarque avec nous pour nous montrer le port dans les tempêtes, également douce et secourable aux voyageurs célèbres, aux passagers inconnus. Quoique ses yeux soient couverts d'un bandeau, ses regards pénètrent l'avenir; quelquefois, elle tient des fleurs naissantes dans la main; quelquefois une coupe pleine d'une liqueur enchanteresse; rien n'approche du charme de sa voix, de la grâce de son sourire; plus on avance vers le tom-

sans mérite. Comme conception poétique et, en certains endroits, comme beauté de forme, nous ne pensons pas que l'antiquité ait rien de supérieur à l'*Éloa* de Vigny, Éloa, ange né d'une larme du Christ versée au tombeau de Lazare. Or, ce poème nous transporte en plein merveilleux chrétien. Voici comment Éloa est accueillie au ciel par les anges :

Tous, de leurs ailes d'or voilés en même temps,
Abaissèrent leur front jusqu'à ses pieds de neige,
Et les vierges ses sœurs, s'unissant au cortège,
Comme autour de la lune on voit les feux du soir,
Se tenant par la main, coururent pour la voir.
Des harpes d'or pendaient à leur chaste ceinture;
Et des fleurs qu'au Ciel seul fit germer la nature,
Des fleurs qu'on ne voit pas dans l'été des humains,
Comme une large pluie abondaient sous leurs mains (1).

Le christianisme pouvant être le principe de créations originales et absolument remarquables dans la poésie en général, pourquoi n'aurait-il pas la même vertu dans l'épopée? D'ailleurs, *la Divine Comédie*, *la Jérusalem délivrée*, *le Paradis perdu* ont tranché le débat contre Boileau, en faveur de Chateaubriand.

Sans emprunter des exemples aux littératures étrangères, les plus beaux vers de la *Chanson de Roland* ne sont-ils pas cette admirable fin où saint Michel descend du ciel pour recevoir l'âme du héros et la porter à Dieu? *La Légende des siècles*, qu'il faut toujours citer quand on parle de l'épopée, car c'est l'œuvre moderne qui semble en remplir le mieux

beau, plus elle se montre pure et brillante aux mortels consolés : la Foi et la Charité lui disent : « Ma sœur! », et elle se nomme l'Espérance. « (*Les Martyrs*, liv. XXIII, édit. Garnier, in-12, p. 349.)

(1) Édition Lemerre, p. 15.

la définition, *la Légende des siècles* ne renferme-t-elle pas maints faits miraculeux?

Raisons de l'opinion de Boileau. — Il est permis de se demander à quels motifs Boileau, ce chrétien si sincère, a obéi, en écartant de l'épopée « Dieu, ses saints et ses prophètes ». Ces motifs, il faut les chercher dans l'influence janséniste, dans les préjugés du temps et dans l'essence même du christianisme.

Le jansénisme de Boileau. — La religion de Boileau est fortement teintée de jansénisme. Il est l'ami du grand Arnauld et enthousiaste admirateur des *Provinciales*. Cet Évangile terrifiant qui

n'offre de tous côtés
Que pénitence à faire et tourments mérités,

c'est l'Évangile de Port-Royal. Le véritable a des scènes naïves de douceur et de bonté : adoration des bergers et des rois mages, histoire de la Samaritaine, visite chez Marthe et Marie, épisode des pèlerins d'Emmaüs.

Les préjugés du temps. — D'ailleurs, les contemporains de Boileau, jansénistes ou non, regardaient la poésie comme chose trop profane, en fils de la Renaissance du seizième siècle, et la religion comme affaire trop sérieuse et trop sainte, pour que l'une se mêlât à l'autre. L'Église et le Parnasse étaient deux mondes à part. Le christianisme de *Polyeucte* avait surtout déplu à l'hôtel de Rambouillet; *Athalie* est une exception et, dans la pensée de son auteur, une pièce de couvent. Le sentiment religieux s'épanche en paraphrases des *Psaumes*, de l'*Imitation* (1), ou dans les *Cantiques spirituels* de Racine, d'où toute pensée mon-

(1) Corneille.

daine est rigoureusement bannie. Il ne serait venu à l'esprit de personne d'écrire des *Méditations* religieuses ou des *Harmonies*, à la manière d'un Lamartine.

Le caractère du christianisme. — Cependant, même de nos jours, sans être aussi exclusives qu'on l'était au dix-septième siècle, les âmes qui ont, non pas une religiosité vague, mais une croyance éclairée et profonde, s'alarmeront en voyant nos mystères livrés à la fantaisie des poètes. Souvent ces derniers manquent de la foi ou du tact nécessaires pour traiter des sujets aussi graves, sans blesser les consciences. Notre religion est un ensemble de dogmes immuables, auxquels on ne saurait rien changer et qui ne se prêtent pas aux jeux de l'imagination. Trop fréquemment nos auteurs ont humanisé, rapetissé et défiguré le surnaturel chrétien (1).

(1) Boileau avait déjà signalé ce travestissement, auquel est exposé l'Évangile :

> Et de vos fictions le mélange coupable
> Même à ses vérités donne l'air de la fable.

« Il faut ici donner pleinement raison à Boileau. A vrai dire, le christianisme n'est devenu poétique en notre temps que depuis que ses « vérités » ont elles-mêmes été traitées comme autant de *fictions* et de *fables*. On peut bien, comme au surplus l'a fait Boileau lui-même, traiter en vers de l'*Amour de Dieu*, mais l'inspiration de la Bible n'a pu passer dans la poésie de Lamartine et dans celle de Hugo qu'en y perdant de son caractère sacré. *Le Sacre de la femme*, ou *Booz endormi*, sont des fictions au même titre que *le Satyre* ou *le Titan*, si le poète y ajoute ou qu'il en retranche, au gré de son imagination, sans nul souci d'être orthodoxe, et avec l'unique préoccupation de plaire ou d'émouvoir. » (F. Brunetière, *Œuvres poétiques de Boileau*, Hachette, p. 214, note.)

Il y a quelques années, au théâtre, la mode était aux *Passions* et aux épisodes évangéliques, tels que *la Samaritaine*, où le Christ perdait son auréole divine, pour devenir un rêveur humanitaire. D'ailleurs, le vrai chrétien éprouvera toujours un malaise pénible, lorsqu'un cabotin qu'il a coudoyé dans la

Joint que les lecteurs modernes, même sincèrement croyants, ont une foi moins simple et plus raisonneuse que celle de leurs pères. Le miracle n'est plus, pour nous, qu'une exception. Par conséquent, le merveilleux à jet continu, tel qu'il apparaît dans l'épopée, aurait bien des chances de nous trouver incrédules.

Enfin, non seulement la conscience religieuse, mais encore le goût littéraire est obligé d'apporter ici des restrictions. Sans doute, — et Chateaubriand l'avait bien compris — le christianisme présente un ensemble de conceptions et d'idées infiniment plus élevées et plus pures que le paganisme : il lui est donc supérieur par l'*expression*, c'est-à-dire par les pensées et les sentiments qu'il éveille en nous (1). Le Dieu trois fois saint, tout-puissant, éternel, a une autre grandeur et une autre majesté que le Zeus homérique. Il y a entre eux la distance incommensurable de l'infini au fini. Mais il n'en va plus de même, si l'on considère la *beauté* littéraire ou perfection de la forme, harmonie des lignes et vigueur du relief. *Expression* et *beauté*, idée et matière, esprit et corps, deux éléments opposés, deux antinomies que l'art doit s'efforcer de concilier, mais dont l'un ne prévaut ordinairement qu'au détriment de l'autre. Dieu et les anges sont des esprits : quelle forme incarnera ces pures essences sans les altérer? Comment représenter Dieu sans des images qui le rapprochent des proportions humaines? Si l'on donne

rue, joue sur les planches le personnage de l'Homme-Dieu.

(1) Voir dans nos *Principes raisonnés de Littérature*, pages 18 et suiv., ce que nous avons dit sur la puissance *expressive* ou *symbolique* en art.

aux anges des traits arrêtés et précis, ne seront-ils pas des répliques de ces anges joufflus, si bien en chair, de Raphaël, qui ressemblent à de jolis amours païens? Si, en revanche, on leur prête ce corps fluide, indistinct, qui paraît leur convenir, il est à craindre qu'on n'ait que des personnages abstraits et sans vie. La difficulté redouble, lorsqu'il faut faire parler ou agir les êtres célestes. Ils n'ont pas nos passions : aucun sentiment violent ne trouble leur sérénité ni leur éternelle paix. Cette conception, si belle au point de vue théologique et moral, ne serait pas sans froideur dans la poésie. Au contraire, la conception *anthropomorphique* (1) que l'antiquité païenne se faisait de la divinité, nous a valu des personnages vivants, agissants et d'un mouvement singulièrement puissant. Ils ont nos passions, voire nos défauts; ils s'emportent, se querellent, se jettent dans la mêlée des combats.

Il importe également de remarquer que les traits sous lesquels les Grecs se représentaient leurs dieux, n'étaient pas l'heureuse création d'un seul génie; ces traits s'étaient composés et harmonisés lentement, par le travail de plusieurs générations. L'aède avait derrière lui tout un passé artistique. Il se contentait de mettre la dernière main et d'imprimer sa marque à une matière déjà façonnée par ses devanciers. Il n'était pas obligé de pétrir l'argile. En poésie, comme en peinture et en sculpture, il y a des écoles dont chacune tâche d'améliorer les formes d'art qu'elle a reçues de la précédente. On n'atteint pas de prime-saut la perfection. Or, cette lon-

(1) On appelle ainsi, du grec ἄνθρωπος, *homme*, et μορφή, *figure*, la croyance antique qui prêtait aux dieux une forme humaine, avec nos sentiments et nos passions.

gue tradition esthétique manque au merveilleux chrétien. Il est douteux que, la foi s'affaiblissant, nos poètes créent cette tradition, qui exigerait la candeur d'âme et la ferveur pieuse de nos artistes du moyen âge.

Conclusion. — Le surnaturel païen est hors de saison; le surnaturel chrétien est semé d'écueils et difficilement accepté de notre époque raisonneuse à l'excès. On peut donc se demander si l'épopée n'est pas un genre mort, ou, du moins, si elle ne doit pas prendre une autre forme mieux en accord avec notre état d'esprit. Or, nous aurons l'occasion de constater que le dix-neuvième siècle l'a conçue différemment des anciens.

Article III. — Ordonnance ou économie de l'épopée.

L'épopée, comme toute œuvre littéraire, doit avoir son unité. Cette unité résulte : 1° d'un fait important auquel tous les faits secondaires sont subordonnés : colère d'Achille dans l'*Iliade*, fondation de Rome dans l'*Énéide*, désastre de Roncevaux dans la *Chanson de Roland* : c'est l'unité d'*action*; 2° d'un personnage principal, Achille, Énée, Roland, qui mène les événements et donne au poème l'unité d'*intérêt*. Il faut ensuite que les événements s'enchaînent en progression, l'action avançant et nous rapprochant peu à peu du dénouement. Toutefois, comme la route parcourue est immense, on comprend que sur cette route il y ait des haltes, ou que la marche se

ralentisse parfois. Le conseil de Boileau aux faiseurs d'épopées :

Soyez vif et pressé dans vos narrations (1),

convient à une tragédie de Racine, non à la poésie épique, dans laquelle abondent les discours, les descriptions et les *épisodes* (2) ou scènes qui ne tiennent pas étroitement au sujet, — sans être pourtant des hors-d'œuvre — et peuvent en être détachés, sans que l'unité de l'ensemble soit brisée. Telles sont la description du bouclier d'Achille dans l'*Iliade*, l'équipée de Nisus et d'Euryale dans l'*Énéide*.

Outre ces lois, unité et progression, communes à toutes les productions littéraires, l'épopée a sa constitution et son architecture spéciales. Étant une action en récit, elle aura naturellement une allure dramatique (3), avec exposition, péripéties, nœud et dénouement

Exposition. — L'exposition nous met, en quelques mots, au courant du sujet. Elle revêt la forme d'une invocation à la muse, si l'auteur est païen, à Dieu ou aux saints, s'il est chrétien. Dans les sociétés primitives, le poète passait pour un être inspiré du ciel (*vates*) : lui-même avait tout intérêt à se réclamer de ce patronage divin, qui donnait plus de prix et d'attrait à ses chants. Au début de l'*I-*

(1) *Art poétique*, chant III, v. 257.

(2) Ce mot, qui (en grec ἐπεισόδιον) signifie *accessoire*, a servi d'abord à désigner le *dialogue* tragique, ou partie proprement dramatique, ajoutée au chant d'*entrée* (εἴσοδος) du chœur. Ce qui est le principal paraissait être l'accessoire, à une époque où la tragédie grecque était surtout lyrique. Puis, le mot a pris le sens que nous lui donnons aujourd'hui.

(3) Du grec δρᾶμα, *action*.

liade, Homère apparaît comme l'organe de la muse :

« Chante, déesse, la colère du fils de Pélée, Achille, — colère funeste, qui aux Achéens (1) causa des douleurs infinies, — et jeta à Hadès beaucoup d'âmes vaillantes — des héros, et donna leur personne en proie aux chiens et aux oiseaux de toute sorte (2). »

Péripéties. — L'action épique n'a pas une marche rectiligne et uniforme. Elle doit être l'image de la vie, où le cours des événements est souvent contrarié, retardé ou précipité par d'autres événements soudains. Les péripéties y sont donc nécessaires. On appelle ainsi (3) *un fait imprévu qui vient modifier la marche du poème.* La colère d'Achille et sa retraite, au premier chant de l'*Iliade*, est précisément un incident de ce genre, qui donne à la guerre une orientation malheureuse pour les Achéens. D'autres fois, c'est l'intervention des dieux qui vient tirer un héros d'un mauvais pas, ou, au contraire, le pousser à sa perte.

Nœud. — Un moment arrive où les volontés opposées et les événements contraires s'équilibrent, de telle sorte que le lecteur reste en suspens et ne sait quelle direction va prendre l'action. C'est le nœud, qu'on peut définir *l'endroit du récit où, les forces en conflit se rencontrant et paraissant se balancer, il devient impossible de prévoir l'issue finale.*

(1) C'est ainsi qu'Homère désigne habituellement les Grecs; quelquefois il les appelle *Argiens* ou *Danaens*. Le mot *Hellènes* (Ἕλληνες) est de l'époque classique; *Grecs* (Γραικοί) n'est employé qu'après Aristote.

(2) Les parties de phrase séparées par des tirets, correspondent chacune à un vers de l'original.

(3) Du grec περιπέτεια, qui signifie le *passage subit d'un état à un autre*, et, par suite, un fait inattendu, heureux ou malheureux, qui vient modifier le cours du récit.

L'ambassade dépêchée par les Achéens à Achille, au chant IX de l'*Iliade*, est le nœud du poème. Nous sommes à un tournant de l'action : si les députés fléchissent le guerrier, c'est le salut; s'ils échouent, c'est la perte de ses compagnons d'armes. Aussi, après l'échec des envoyés, les défaites recommencent de plus belle et le désastre serait complet, sans la péripétie amenée par la mort de Patrocle. Alors seulement, Achille se décide à sortir de sa retraite et à venir jeter son épée dans la balance. Dès cet instant, les faits se précipitent et nous touchons au dénouement.

Dénouement. — Comme le mot l'indique, le dénouement est *le moment où, la situation embarrassée se débrouillant, le héros du poème touche à son but et le problème posé par le poète reçoit sa solution.* Achille laissera-t-il fléchir sa colère et obtiendra-t-il satisfaction? Le dénouement de l'*Iliade*, réconciliation avec Agamemnon et mort d'Hector, tué par Achille, répond à ce point d'interrogation. Ulysse rentrera-t-il dans son pays et dans la possession de ses biens? Le dénouement de l'*Odyssée*, débarquement d'Ulysse à Ithaque et massacre des prétendants, répond à cette question.

Telle est la charpente et ce que, dans notre langage moderne, nous appellerions l'armature de l'épopée.

Article IV. — Deux formes d'épopée : l'épopée primitive ou spontanée et l'épopée savante ou d'imitation.

Il y a lieu de distinguer deux sortes de poèmes épiques : les poèmes primitifs ou instinctifs, et ceux qui n'en sont qu'une imitation réfléchie.

§ 1er. — *Épopée primitive.*

Ses caractères. — L'épopée primitive a pour point de départ un fait historique ou cru tel : siège de Troie, défaite de Roncevaux. Sauf quelques ouvrages, comme l'*Odyssée*, ce fait est belliqueux. En effet, à leur début, les sociétés sont guerrières : leur vie est une vie de luttes pour se défendre ou pour étendre leur territoire. D'ailleurs les grands conquérants sont toujours plus populaires que les grands civilisateurs. Ces épopées sont une œuvre collective et anonyme (1), à laquelle ont collaboré le peuple et une série de poètes. L'art y est instinctif plutôt que raisonné. Autour d'un événement qui a frappé les esprits, des légendes se créent et s'organisent, comme une matière cosmique autour d'un noyau central. L'imagination de la foule, naturellement éprise de fiction et d'idéal, transforme cet événement originel et l'accompagne de circonstances merveilleuses. Des êtres mieux doués, les poètes, essaient de fixer ces légendes, que d'autres reprennent encore après eux et s'efforçent d'amener à une plus grande perfection littéraire. Ainsi la matière épique s'élabore lentement, jusqu'au jour où un dernier poète lui donne sa dernière forme.

Formation de la légende épique. — L'*Iliade* est trop loin de nous pour que nous puissions reconstituer par l'analyse ce travail collectif sur une donnée initiale. Mais un fait historique bien connu, sujet de la chanson de Roland, nous permet

(1) On sait qu'Homère est un prête-nom. On s'est même demandé s'il avait existé. L'auteur de la *Chanson de Roland* est inconnu.

d'assister à cette formation de la légende épique.

En 778, l'arrière-garde de l'armée de Charlemagne, arrière-garde commandée par Roland, préfet des marches de Bretagne, est écrasée à Roncevaux par des montagnards basques. Voilà ce que nous apprend l'histoire.

Bientôt l'imagination poétise cette aventure banale. Roland, capitaine obscur, devient le propre neveu de Charlemagne, l'empereur qui incarne la patrie. Sa mort est donc un deuil *national*. Comme la fierté patriotique n'admettait pas qu'une partie de l'armée française eût été détruite par une poignée de montagnards, les Basques sont remplacés par l'ennemi héréditaire du nom chrétien, au moyen âge, les Sarrasins ou Musulmans. Nous sommes ainsi en présence d'un conflit de races : ce qui agrandit singulièrement le cadre. Pour ménager encore l'orgueil français, il n'est plus question d'un combat à armes égales : la trahison de Ganelon cause la défaite. Ensuite, le peuple, naturellement optimiste, suppose que Charlemagne, au son du cor de Roland, revient sur ses pas, met en déroute les Sarrasins et venge le héros. C'est en même temps une dernière satisfaction accordée à l'amour-propre national. Enfin, le merveilleux, la terre qui tremble, le tonnerre qui gronde à la mort de Roland, l'apparition de saint Michel, achève de donner au poème la vérité et l'ampleur épiques.

Les épopées primitives sont donc, non un commencement, mais un achèvement et le point d'aboutissement, le dernier état d'une suite d'essais antérieurs, de remaniements successifs. Il n'est pas difficile de distinguer, dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*, une série de morceaux correspondant, à peu près, à un

chant actuel (1). Chacun de ces morceaux constituait, à l'origine, un tout se suffisant à lui-même et récité de mémoire par l'*aède* (2), avec accompagnement de la *cithare* ou *phorminx* (3).

La récitation avait lieu dans le palais de quelque haut personnage, et, ordinairement, pendant un repas dont le chanteur obtenait sa large part. Les scènes fragmentaires de l'*Iliade* s'appelaient *la Querelle, les Exploits de Diomède, l'Ambassade, la Mort d'Hector* (4).

Rédaction du poème. — Comment ces scènes détachées et ces légendes éparses se sont-elles coordonnées en poème? Les explications qu'on en a données, si l'on néglige des différences de détail, peuvent se ramener à deux principales.

Première hypothèse. — Vico, Wolf (5), Dugas-Montbel, ont vu, dans les œuvres mises sous le nom d'Homère, une *juxtaposition* de petits poèmes, composés par plusieurs aèdes et ajoutés bout à bout, sans

(1) La division en chants est de beaucoup postérieure à la composition des deux poèmes.

(2) Ἀοιδός, *chanteur*.

(3) La *phorminx*, lyre à quatre cordes, servait à préluder par quelques notes, puis à séparer les différentes parties du morceau par une ritournelle et à reprendre haleine, peut-être aussi à soutenir la voix par une sorte de mélopée très simple, comme dans certains récitatifs de nos opéras.

(4) Dans l'*Odyssée*, nous assistons à plusieurs de ces récitations. Au chant Ier, pendant le festin des prétendants, dans le palais d'Ulysse, l'aède Phémios chante le *retour des Achéens*, après la prise de Troie. Au chant VIII, durant le repas donné par Alkinoos en l'honneur de son hôte, l'aède Démodocos dit la *querelle d'Ulysse et d'Achille*, sujet analogue, comme on voit, à la querelle entre Agamemnon et Achille dans l'*Iliade*. Les jeux succèdent au repas et on entend le récit des *Amours d'Arès et d'Aphrodité*. Enfin, le soir, second festin, épisode du *cheval de Bois* et récit de la *prise d'Ilion*. La matière épique était donc servie par tranches aux auditeurs émerveillés.

(5) Dans ses *Prolégomènes*, parus en 1795.

qu'il y ait eu, à l'origine, un plan d'ensemble. La querelle entre Achille et Agamemnon aurait formé un récit, amorce d'une quantité d'autres, venus plus tard pour raconter les suites de cette querelle : retraite d'Achille, combats livrés en son absence, ambassade, mort de Patrocle, etc... Un arrangeur habile aurait plus tard raccordé ces morceaux dont il est souvent assez facile d'apercevoir la suture. Cette hypothèse de Wolf compte peu de partisans aujourd'hui, elle ne peut expliquer l'unité de l'*Iliade*. Au surplus, dans le corps même du poème, il y a des scènes plus récentes que celles de la fin.

Deuxième hypothèse. — Pour les épopées homériques, probablement, — et des travaux récents (1) semblent l'avoir établi pour la *Chanson de Roland* — il y aurait eu, non pas juxtaposition et agrégation d'apports successifs, mais un plan primitif et sommaire autour duquel se serait organisé le poème. Un aède de génie aurait exécuté dans ses grandes lignes ce plan général, marquant ainsi le point de départ, dispute entre Achille et Agamemnon, et le point d'arrivée, mort d'Hector. Il aurait même jalonné, par des récits intermédiaires, la route à parcourir. Plusieurs années auraient pu s'écouler entre l'apparition de ces divers épisodes, ajoutés au fur et à mesure des exigences des auditeurs dont il fallait satisfaire la curiosité. On se trouverait donc en présence d'un fait analogue à la publication des différentes séries de *la Légende des siècles*. Il ne paraît pas, en effet, d'après le début de l'*Iliade* et le premier chant, que l'aède ait eu d'abord une idée très nette d'un vaste ensemble. Les scènes primitives tiraient leur unité d'un fait unique, la colère

(1) De MM. Mila y Fontanals et Rajna.

d'Achille, dont elles décrivaient les diverses phases.

Une fois le poème constitué en ses lignes principales, les aèdes postérieurs, tout en retouchant les récits de leur devancier, auraient, à diverses époques, glissé dans les intervalles laissés libres, des compositions de leur cru : batailles, combats singuliers, exploits de héros tels que la *Dolonie*. L'ouvrage primitif se serait donc développé et allongé par une sorte d'intussusception, comme un organisme vivant grandit par la nourriture qu'il absorbe au dedans de lui-même.

§ 2. — *Épopée savante.*

Son caractère. — A mesure que la civilisation avance et que les lettres se développent, l'art s'analyse davantage lui-même et d'instinctif devient raisonné. Le poète se double alors d'un théoricien, et quelquefois au théoricien se superpose un érudit. Ce n'est plus le chantre inspiré, toujours en contact avec la foule, à laquelle il emprunte les thèmes de ses récits et à laquelle, comme un écho, il les renvoie agrandis et prolongés. Il devient, au contraire, un auteur studieux qui travaille, dans le silence du cabinet, sur un sujet qu'il a choisi et d'après un modèle préféré. C'est l'époque de l'épopée savante ou d'imitation.

L'épopée savante est donc un calque de l'épopée primitive. 1° Elle en emprunte le cadre et les moyens d'exécution : sujet national, combats, songes, descente aux enfers, merveilleux, comparaisons; 2° elle n'est plus une création anonyme à laquelle ont collaboré tout un peuple et toute une école de poètes; elle est l'œuvre solitaire et réfléchie d'un seul au-

teur; 3° ce qui était inspiration devient procédé; l'emploi du merveilleux, en particulier, au lieu d'être l'expression de la foi naïve et crédule, n'est le plus souvent qu'un artifice, une machine, un ornement; 4° l'épopée primitive est accompagnée du son d'un instrument : la cithare ou phorminx, en Grèce; la rote, dans nos *Chansons de Gestes*. Dans l'épopée savante, il n'est plus question d'accompagnement musical; elle s'adresse, non à des auditeurs, mais à des lecteurs; 5° un Homère reproduit les mœurs de son temps et l'état de la civilisation au milieu de laquelle il a vécu; car l'art, à son enfance, est incapable de ce que nous appelons la *couleur locale*; il ne saurait peindre des institutions ou des caractères qui ne sont pas contemporains ou nationaux. Dans l'*Iliade*, par les mœurs et les usages, l'époque de la guerre de Troie ne se distingue nullement de l'époque homérique qui est postérieure. Les Troyens ont mêmes usages, mêmes mœurs que les Grecs. Les Sarrasins de la *Chanson de Roland*, religion à part, ressemblent aux Chrétiens. En un mot, l'anachronisme fleurit dans l'épopée primitive. Au contraire, en son *Énéide*, Virgile essaiera une reconstitution de la vieille Rome et peindra des temps qui ne sont plus les siens. Hugo aura une ambition analogue dans *la Légende des siècles*.

Les épopées savantes risquent de n'être que de pâles copies, sans vie, sans intérêt, dont l'auteur ne sait pas être original en imitant. Virgile a évité cet écueil; beaucoup d'autres s'y sont brisés.

Article V. — L'épopée romantique. Nouvelle conception du genre, au dix-neuvième siècle : l'épopée humanitaire.

Avant d'arriver aux Romantiques, citons *la Divine Épopée* d'un poète de transition, Alexandre Soumet. *La Divine Épopée* est « une des œuvres maîtresses de notre littérature. C'est la seule épopée homogène dont puisse s'enorgueillir la France ; car les admirables écrits de Leconte de Lisle et la merveilleuse *Légende des siècles*, si beaux qu'ils soient, ne sont que des poèmes séparés. Ici la splendeur du style s'alliait pour la première fois dans notre poésie, si déshéritée sous le rapport épique, à l'originalité de la fiction. Pour la première fois aussi, sauf l'exception de Dante, un poète s'affranchissait de l'imitation d'Homère et de Virgile et construisait une épopée qui n'était pas une œuvre de seconde main (1). »

Les Romantiques, Vigny, Lamartine et Hugo, ont compris que, de nos jours, le vent n'était plus à l'épopée héroïque, taillée sur le patron ancien. Aussi l'ont-ils renouvelée et transformée. Désormais, dans son fond, elle cesse d'être nationale, pour raconter les phases marquantes de la civilisation. Dans sa forme, ce n'est plus une œuvre dont toutes les parties s'enchaînent, sans solution de continuité, où les événements dépendent d'un héros principal, un Achille, et sont dominés par un fait important, la guerre de Troie; c'est, au contraire, comme aux origines du genre, en Grèce, une suite de petits poè-

(1) E. des Essarts, *Revue bleue* du 7 septembre 1901. Les Romantiques oubliés : Alexandre Soumet.

mes isolés. Ces morceaux sont reliés entre eux par une idée générale : le progrès, et tiennent leur unité — très large — d'un personnage collectif : l'humanité. « Les hommes ne s'intéressent plus tant aux individualités, ils les prennent pour ce qu'elles sont : des moyens ou des obstacles dans l'œuvre commune. L'intérêt du genre humain s'attache au genre humain lui-même... L'épopée n'est plus nationale ni héroïque ; elle est bien plus, elle est humanitaire (1). » Vigny divisera ses poésies narratives en : *Livre mystique*, *Livre antique*, *Livre moderne*. Lamartine racontera les origines de l'humanité (*la Chute d'un Ange*) et l'âge contemporain (*Jocelyn*). Hugo parcourra cette carrière immense dont Lamartine n'avait marqué que le commencement et la fin. Dans les trois séries de sa *Légende des siècles*, il décrira les principales étapes de la civilisation, depuis Ève jusqu'à nos jours : époques biblique, grecque, romaine, moyen âge, Renaissance, dix-septième, dix-huitième siècles et « le temps présent ». Les grands événements, les grandes découvertes, les grands problèmes, qui ont fait date dans les annales de notre planète, les grands hommes, et aussi les « pauvres gens », « les petits », auront leur place en cette vaste encyclopédie poétique, qui se pique de garder « la

(1) Lamartine, *Jocelyn*. Avertissement de la première édition, 1836. — Hugo devait, à son tour, reprendre et réaliser, pour son compte, vingt ans plus tard, cette idée de Lamartine : « Exprimer l'humanité dans une espèce d'œuvre cyclique, la peindre successivement et simultanément sous tous ses aspects, histoire, fable, philosophie, religion, science, lesquels se résument en un seul et immense mouvement d'ascension vers la lumière, voilà de quelle pensée, de quelle ambition, si l'on veut, est sortie *la Légende des siècles*. » (Préface de *la Légende des siècles*. Première série, 1859.)

fidélité absolue à la couleur des temps et à l'esprit des civilisations diverses » (1).

Sentiment de la nature et sympathie universelle. — Au surplus, « l'auteur, en racontant le genre humain, ne l'isole pas de son entourage terrestre. Il mêle quelquefois à l'homme, il heurte à l'âme humaine, afin de lui faire rendre son véritable son, ces êtres différents de l'homme que nous nommons bêtes, choses, nature morte, et qui remplissent on ne sait quelles fonctions fatales dans l'équilibre vertigineux de la création (2). » *Jocelyn* et *la Légende des siècles* associeront la nature à l'homme plus intimement que chez Homère et Virgile. Chez Hugo, la mer (*Pleine mer*), les plantes (*le Cèdre*), les animaux (*les Lions*, *le Crapaud*), auront nos sentiments et feront leur note dans le concert de la vie universelle.

Le lyrisme. — C'est dire que le lyrisme, qui est le fond même du romantisme, envahira l'épopée, dépouillée ainsi de son caractère impersonnel. Le poète prêtera son âme au monde extérieur. Hugo nous montrera la ville de Compostelle dont, au soir tombant,

Les *bons* clochers sortaient des brumes indécises (3);

les monts d'Asturie, qui

S'éveillaient, *étonnés*, dans le blanc crépuscule (4);

ou bien

Le bouleversement *farouche* des nuées (5).

(1) V. Hugo, préface de *la Légende des siècles*.
(2) V. Hugo., *ibid.*
(3) *Légende des siècles*, première série. *Le petit roi de Galice*.
(4) *Ibid.*
(5) *Légende des siècles*, nouvelle série, t. I, *Le Cid exilé*.

Il écrit une poésie sur *la Colère du Bronze* (1). En entendant le discours de Santos le Roux, le cheval du Cid,

> Babiéça *frappait sa litière* du pied,
> Les chiens *tiraient leur chaîne* et *grondaient* à la porte (2).

Un poète de l'école naturaliste, laquelle fut une réaction contre le romantisme, Leconte de Lisle (*Poèmes antiques* et *Poèmes barbares*) tentera de ramener l'épopée à son impassibilité primitive.

Le symbolisme. — Une troisième innovation, apportée par les romantiques, est le symbolisme. Souvent, dans leurs récits épiques, les créations de l'imagination renferment une idée philosophique. Le sens apparent et littéral recouvre un sens caché et allégorique. Vigny prétend avoir été le premier à composer ces poèmes « dans lesquels une pensée philosophique est mise en scène sous une forme épique et dramatique » (3). Son *Éloa* est la pitié; *Moïse*, le génie méconnu qui vit « puissant et solitaire »; *la Mort du Loup*, la résignation stoïque. Dans *la Légende des siècles*, Caïn symbolise le remords; *l'Aigle du Casque*, le châtiment qui s'abat sur le crime.

(1) *Légende des siècles,* nouvelle série, t. II.
(2) *Id.*, nouvelle série, t. I, *Le Cid exilé.*
(3) *Poésies*, préface de 1837.

CHAPITRE III

POÉSIE LYRIQUE

Article Ier. — Conception moderne et conception antique.

La conception du lyrisme (1), d'après un Lamartine ou un Musset, est, sinon fausse, du moins incomplète. Lamartine, Musset et les Romantiques se sont pris eux-mêmes pour sujet de leurs vers : ils nous ont dit leurs joies ou leurs peines. On en conclut parfois que le lyrisme est la poésie personnelle, entendue au sens d'une *confession* ou de *confidences* en vers. Une telle définition exclurait d'un genre, dans lequel on les a toujours comprises, à juste titre, quantité d'œuvres fort remarquables.

Les lyriques grecs, en particulier, ont chanté, non seulement leurs émotions *individuelles*, mais les émotions *collectives* de la cité dont ils étaient l'organe. Pindare parle très peu de lui-même : il est surtout l'interprète de la communauté, représentée par le chœur qui exécute les chants de victoire, ou *épinicies*. Bien plus, dans ces chants, la principale part est accordée, non à l'effusion du sentiment, mais au *récit* des mythes ou légendes relatives à la cité ou à la famille du héros célébré.

Enfin, le ton, aussi varié que les sujets, ne fut pas exclusivement celui de l'enthousiasme et de l'émo-

(1) Du grec λύρα, *lyre*, instrument qui servait à accompagner les chœurs grecs.

tion violente, comme on le croit communément, d'après Boileau. A côté des odes passionnées d'une Sappho, il y avait le genre qu'on a appelé *hésychastique* (1), calme, à peine ridé à sa surface, d'un Pindare.

Rien, donc, n'est plus divers que la matière et l'allure d'une espèce de poésie, dont les modernes sont portés à se faire une idée uniforme. Ils oublient que les anciens définissaient les genres, moins d'après le fond et le contenu, que d'après la facture et la forme, particulièrement la forme métrique.

Pour les Grecs, poésie lyrique signifie poésie *strophique*, *chantée* et parfois *dansée*. Chez les Romains et chez nous, la strophe seule subsiste ; le chant et la danse ont disparu.

Définition. — Si l'on veut donner du lyrisme une formule assez générale et assez compréhensive, pour ne laisser en dehors d'elle aucune œuvre qui ait droit d'y entrer, on peut, comme on fait habituellement, le définir : *l'expression du sentiment personnel* ; à condition de prendre ces deux mots : *sentiment personnel*, dans une acception très large. Il renfermera toute la gamme des sentiments, depuis les plus doux jusqu'aux plus violents. Tantôt l'émotion se répandra à flots ; tantôt elle sera discrète et contenue. Ainsi, chez Pindare, elle se traduit, à l'ordinaire, par la composition brusque et concentrée, par le ton général du récit et par une impression d'ensemble, tour à tour gracieuse, grave ou majestueuse. Ce n'est plus la narration épique, qui s'étale impassible et abondante, reflétant, comme un lac limpide et dormant, l'image fidèle de la réalité ; en nous

(1) Ἡσυχαστικός, propre à *calmer* l'âme.

penchant sur l'œuvre du lyrique grec, nous y voyons cette image s'agiter et trembler sous l'action d'un frisson intérieur. Une émotion semblable traverse certains récits de Vigny (*le Déluge, Moïse*) et de Leconte de Lisle (*les Hurleurs, Kaïn*).

Le sentiment sera *personnel*; en d'autres termes, il sera réellement éprouvé par le poète, soit parce qu'il lui est propre, un Musset nous disant *sa* passion et *ses* tourments, soit parce que le poète partage un sentiment collectif, son âme vibrant avec l'âme de la foule. Ce dernier caractère fut, en Grèce, celui du lyrisme *choral*, et, en France, celui des plus belles odes de Malherbe, la *Prière pour le roi Henry le Grand allant en Limouzin*, et l'ode *Pour le roi Louis XIII allant châtier la rébellion des Rochelois*. Certains critiques, qui se sont placés au point de vue étroit des Romantiques, ont, bien à tort, refusé à Malherbe le génie lyrique, parce qu'il ne nous a pas admis à pénétrer dans sa vie intime (1).

Article II. — Les deux époques du lyrisme.

Nous avons constaté que le lyrisme naissait, après l'épopée, au sein des civilisations adultes : l'individu prenant alors conscience de sa personnalité, et commençant à écouter les « voix intérieures »; mais il apparaît encore dans les sociétés vieillies, sinon en

(1) Par exemple, M. G. Lanson, *Hist. de la Litt. franç.*, p. 355, qui lui reproche de n'avoir « pas fait un vers sur ses propres enfants, qu'il pleurait ». Plus tard, Hugo fera beaucoup de ces vers, et M. Faguet (*Études sur le dix-neuvième siècle*, Victor Hugo, p. 577), trouve même qu'il en a fait trop, changeant « en procédés d'atelier ce qui avait été émotions de foyer et de sanctuaire ».

décadence. Une culture excessive du *moi;* un besoin impérieux de plaisir et la lassitude des plaisirs goûtés ; le pessimisme, conséquence de ces déceptions répétées; le tourment du problème de l'existence, problème que se pose l'esprit d'analyse et de libre examen : voilà les causes principales qui ravivent, exaspèrent la sensibilité, parfois jusqu'à la souffrance et la maladie. C'est l'été de la Saint-Martin de la poésie lyrique, qui refleurit avec des qualités nouvelles, dans l'antiquité, parmi les Alexandrins, et, chez nous, au dix-neuvième siècle. Elle existe donc aux deux âges extrêmes de la civilisation : jeunesse et vieillesse. L'humanité, après avoir beaucoup réfléchi et beaucoup vécu, retrouve, au fond de ses réflexions et de son expérience, les sentiments primitifs; mais elle a une nouvelle manière de les éprouver.

Article III. — Les thèmes lyriques.

L'imagination peut inventer et combiner à l'infini les faits et les personnages d'une épopée, ou les aventures d'un roman : le champ qui s'ouvre devant elle est illimité. Il n'en va pas ainsi de la sensibilité. L'âme ne recèle qu'un petit nombre de sentiments, toujours les mêmes, éternels sujets de chants, et pareils à ces *thèmes* qu'un musicien reprend dans une série de variations, sans jamais nous laisser perdre de vue la trame fondamentale, sur laquelle il brode le tissu de ses harmonies (1).

(1) « Les vrais poètes — dans le sens le plus libre et le plus général de ce mot — naissent avec deux ou trois chansons qu'il leur faut à tout prix chanter, mais qui sont toujours les mêmes ». (P. Loti, *Discours de réception à l'Académie française*).

Les thèmes lyriques, à considérer la grandeur croissante de la sphère dans laquelle ils se déploient, peuvent se répartir ainsi : individu, famille, patrie, humanité, nature, infini ou Dieu.

L'individu. — L'individu n'occupait pas dans la société antique la même place que dans la nôtre. Jadis la cité dominait tout. Cependant, parmi les sujets personnels, il en est deux qui ont surtout fait vibrer les lyres : l'amour et la mort.

L'amour. — L'amour, chez les anciens, est une passion, tantôt violente, tantôt calme ou badine, mais toujours simple et peu compliquée. La chevalerie et le christianisme lui donneront un caractère idéal et mystique. Épuré, il s'envolera vers le ciel sur les strophes ailées et recueillies d'un Lamartine. En même temps, il deviendra plus riche en nuances et plus profond.

La mort. — Aux païens, la mort est apparue, *généralement* (1), comme une chose horrible, dont il faut détourner nos regards, ou dont la pensée est un excitant à jouir des plaisirs présents. Le mieux, suivant eux, est de s'asseoir au banquet de la vie, d'y prendre une large part, en tâchant d'oublier la nuit froide de la tombe. Cependant, quoi qu'on en ait, des ombres funèbres planent sur la fête, et telle ode d'Horace à Postumus (2) est voilée d'une mélancolie attendrie sur « les années qui s'écoulent ».

Au début du dix-neuvième siècle, l'esprit chrétien et philosophique, en pénétrant dans la poésie, y intro-

(1) *Généralement*, car Euripide, dans ses tragédies, a des réflexions comme celle-ci : « Qui sait si ce n'est pas mourir qui est vivre et si, au contraire, ce que les hommes appellent la vie n'est pas la mort? » *Fr.* 830. (Nauck).

(2) Livre II, ode XIV.

duit la préoccupation de l'au-delà. Une religion parlant constamment de notre fin dernière, à laquelle elle n'est qu'une lente et persévérante préparation, une philosophie inquiète, hardie, poussant en tous sens ses investigations, ramènent sans cesse ce problème de la destinée qu'on agite avec angoisse.

Suivant la solution que chacun croit trouver, nous avons la résignation stoïque d'un Vigny, les plaintes déchirantes d'un Musset, les espérances d'un Lamartine ou d'un Hugo. Pour ces deux derniers, la mort a perdu son aspect repoussant. Lamartine la salue comme une libératrice :

Je te salue, ô mort! libérateur céleste,
Tu ne m'apparais point sous cet aspect funeste
Que t'a prêté longtemps l'épouvante ou l'erreur.
Ton bras n'est point armé d'un glaive destructeur,
Ton front n'est point cruel, ton œil n'est point perfide.
Au secours des douleurs un Dieu clément te guide,
Tu n'anéantis point, tu délivres... (1).

Hugo s'écrie à son tour :

Oui, Dieu le veut, la mort, c'est l'ineffable chant
De l'âme et de la bête à la fin se lâchant;
C'est une double issue ouverte à l'être double.
Dieu disperse, à cette heure inexprimable et trouble,
Le corps dans l'univers et l'âme dans l'amour.
Une espèce d'azur que dore un vague jour,
L'air de l'éternité, puissant, calme, salubre,
Frémit et resplendit sous le linceul lugubre;
Et des plis du drap noir tombent tous nos ennuis (2).

La famille. — La famille antique était un sanctuaire fermé aux profanes. L'enfant y était considéré comme une chose, et Sénèque nous rapporte

(1) *Premières Méditations poétiques.* v : L'Immortalité.
(2) *Contemplations,* t. II, l. VI, XIII, *Cadaver.*

que s'il naissait faible, on le noyait. Les poètes modernes nous introduiront dans leur foyer, dont ils nous confieront les joies et les peines. Hugo racontera ses premières années et ses premiers ébats. Lamartine, dans *Milly, ou la Terre natale,* rappellera les soins d'une mère. Plus tard, il reviendra avec émotion sur ce passé, où

Tous les bruits du foyer que l'aube fait renaître,
Les pas des serviteurs sur les degrés de bois,
Les aboiements du chien qui voit sortir son maître,
Le mendiant plaintif qui fait pleurer sa voix,

Montaient avec le jour, et dans les intervalles,
Sous des doigts de quinze ans répétant leur leçon,
Les claviers résonnaient ainsi que les cigales
Qui font tinter l'oreille au temps de la moisson (1).

L'enfant. — Un jour, le Christ laissa tomber de ses lèvres divines cette parole : « Laissez venir à moi les petits enfants. » Dès lors, cet âge est devenu une source de fraîches inspirations. Hugo lui doit ses « plus doux vers ». Il a pleuré la mort de sa fille, dans une suite de pièces d'un accent déchirant (2).

La patrie. — Depuis Tyrtée et Solon, le sentiment patriotique n'a cessé d'enflammer les strophes des poètes. La patrie, en effet, symbolise tout un passé de dévouement et de sacrifices. Nos pères ont versé leur sang sur les champs de bataille; ils ont souffert pour l'indépendance et la grandeur de ce pays où nous vivons et où ils reposent.

C'est la cendre des morts qui créa la patrie.

Seuls les individus ou les générations matérialistes,

(1) *Recueillements poétiques* : la Vigne et la Maison.
(2) *Contemplations* : Pauca meae.

qui ont perdu toute religion, même celle du souvenir, ne sentent plus l'attrait, pourtant si puissant, du sol national.

L'humanité. — Un thème nouveau, c'est l'amour de l'humanité. Pour les anciens, tout *étranger* est *un ennemi* : le mot latin *hostis* a cette double acception. La sympathie de l'homme pour ses semblables, sauf de rares exceptions, chez les stoïciens, ne franchit pas les murs de la cité. Mais, depuis que le Christ est venu proclamer que nous sommes tous « les fils d'un même Père qui est aux cieux », les âmes généreuses n'ont cessé de prêcher l'extinction des haines fratricides entre les races, et de rêver pour les peuples l'union dans la justice et la charité :

> Les murs des nations s'écroulent en poussières,
> Les langues de Babel retrouvent l'unité,
> L'Évangile refait avec toutes ses pierres
> Le temple de l'humanité! (1)

Rêve chimérique peut-être; car il paraît impossible de détruire les instincts égoïstes qui, de nos jours encore, non seulement rallument la guerre entre les nations, mais divisent un même pays, parfois un même village, en deux camps hostiles. Il semble, au contraire, que plus on parle d'humanité à l'extérieur, moins on pratique la concorde, la liberté, à l'intérieur. Quoi qu'il en soit, si c'est là une utopie, cette utopie a sa grandeur. Il est permis d'espérer que cet idéal de paix générale, à défaut d'une efficacité complète, exercera au moins une action bienfaisante pour affaiblir les germes de divisions et de guerres sanglantes

(1) Lamartine, *Recueillements poétiques*. Toast. — Dans le même volume, la *Marseillaise de la Paix* est le développement de la même idée, avec des exagérations évidentes.

entre les peuples. On continuera à aimer son pays, à travailler à sa prospérité, mais sans nourrir et sans cultiver les haines féroces contre l'étranger, à la façon de certaines nations encore sauvages sous un vernis de civilisation.

D'autres, et le plus grand nombre, ont entendu le *misereor super turbas* (j'ai pitié des foules) de l'Évangile; ils ont exprimé, comme Vigny, leur émotion devant « la majesté des souffrances humaines ». Leur œuvre est remplie par la grande pitié pour cette foule immense, qui s'en va vers sa destinée à travers le sang et les larmes.

La nature. — Jamais les poètes n'ont été insensibles au spectacle du monde visible. Homère a des descriptions et des comparaisons qui dénotent un observateur attentif de la réalité. Les *Odes* d'Horace renferment des coins de campagne, des effets de printemps, qui causeraient le désespoir de nos plus habiles peintres. Mais l'antiquité et nos classiques du dix-septième siècle, sans excepter La Fontaine, ne considéraient la nature qu'en fonction de l'homme : c'était le décor d'une scène dont il occupait le premier plan. Jamais on n'aurait eu l'idée de s'intéresser au décor pour lui-même.

Il n'en est plus ainsi au dix-neuvième siècle. La mythologie est morte. La science a ouvert à l'imagination l'infini de l'espace et révélé la vie universelle.

Dès lors, attiré vers cette création dont jusque-là on n'avait sondé ni l'immensité ni le mystère, le poète

Se penche frémissant aux puits des grands vertiges (1).

(1) V. Hugo, *Contemplations*, II : A celle qui est restée en France.

Il s'écrie, avec Pascal : « Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraye (1) ». Il éprouve le besoin de lire dans le grand livre de l'univers. A Vigny la nature apparaît comme une marâtre cruelle et insensible :

Je roule avec dédain, sans voir et sans entendre,
A côté des fourmis les populations (2).

Pour Lamartine, au contraire, c'est une mère qui console et panse les cœurs meurtris :

Mais la nature est là qui t'invite et qui t'aime;
Plonge-toi dans son sein qu'elle t'ouvre toujours (3).

Nos lyriques essaient surtout de comprendre et d'exprimer l'âme des choses, « la descente *sacrée* et sombre de la nuit », le lever de « la lune *triomphale* (4) », les mélancolies de « l'automne », « les langueurs sereines » du soir tombant, cette heure qui a

... pour nos sens des impressions douces
Comme des pas muets qui marchent sur des mousses (5).

Pour eux, un paysage est un « état de l'âme », c'est un spectacle qui a sa signification propre, triste ou gaie, désolée ou heureuse (6).

Dieu. — Les Grecs composèrent des hymnes en l'honneur de leurs dieux : péans, dithyrambes, etc... De ces chants il ne nous reste que des fragments insuffisants pour en faire connaître le caractère. Mais on peut affirmer que la conception théologique

(1) Édit. Havet, art. XXV, 17 *bis*.
(2) *Les Destinées* : La Maison du berger.
(3) Lamartine, *Premières Méditations* : le Vallon.
(4) V. Hugo.
(5) Lamartine, *Recueillements poétiques* : La vigne et la maison.
(6) Voir nos *Principes raisonnés de littérature*, p. 19-20.

de l'antiquité ne favorisait pas l'essor du lyrisme religieux. A ces dieux, un peu bourgeois, un sacrifice était une meilleure aubaine qu'une prière. On les redoutait plus qu'on ne les aimait. Les hymnes étaient l'exaltation de leurs exploits et de leur puissance, plutôt qu'une prière au sens vrai du mot, c'est-à-dire une effusion de l'âme où entrent la reconnaissance et l'amour.

Le christianisme, en épurant la notion de la divinité, a créé le lyrisme religieux, qui a pris une majesté et une élévation de pensée, une profondeur et une sincérité de sentiment, une richesse et une beauté de forme, inconnues avant l'Évangile.

Les *Cantiques spirituels* de Racine, trop ignorés, rappellent les *Psaumes* de la Bible; Hugo, dans sa *Prière pour tous*, s'est fait l'interprète des sentiments les plus pieux et les plus touchants. Mais il était réservé à Lamartine de porter à sa perfection un genre nouveau : *la Mort de Socrate*, *la Foi*, *l'Immortalité*, resteront les inoubliables modèles d'une poésie qui a réussi à faire passer dans une langue humaine, sans trop les amoindrir, les conceptions de la plus spiritualiste des philosophies et de la plus sublime des religions.

Article IV. — Les variétés de la poésie lyrique.

Les Grecs, qui distinguaient les genres d'après la structure extérieure, séparaient la poésie *lyrique* de la poésie *élégiaque* et *iambique*.

Les modernes, qui voient surtout le dedans, comprennent dans le lyrisme, l'élégie et la satire, à cause de la place faite à l'émotion personnelle. Pour ne pas

dérouter le lecteur, nous nous conformerons à la classification reçue. Il suffit d'être prévenu que cette division n'était point celle des Grecs.

§ 1er. — *Poésie élégiaque.*

On connaîtrait mal la matière de l'élégie grecque, si on s'en rapportait aux vers de Boileau :

> La plaintive élégie, en longs habits de deuil,
> Sait, les cheveux épars, pleurer sur un cercueil;
> Elle peint des amants la joie et la tristesse (1).

Cette poétique du genre peut s'appliquer aux Latins ; mais, en Grèce, il a produit autre chose que des cyprès et des roses.

Au début, l'élégie a pu être une lamentation funèbre. Les grammairiens grecs donnent au mot *élégos* le sens de chant de deuil, sens qu'on retrouve dans Euripide (2). Le son triste de la flûte phrygienne autoriserait encore cette hypothèse. Mais, à en juger par les fragments qui nous restent, l'élégie classique est autre chose qu'une lamentation; elle est belliqueuse avec Tyrtée, philosophique et morale avec Solon, satirique et violente avec Théognis, amoureuse et passionnée avec Mimnerme.

On voit par là combien le champ en était vaste. C'est seulement chez les Alexandrins qu'elle devient exclusivement passionnée.

A Rome, avec Catulle, Properce, Tibulle, Ovide, elle se restreint à n'être plus qu'un petit poème d'amour ou de deuil.

(1) *Art poétique*, chant II, vers 39 et suivants.
(2) *Hélène*, vers 185 ; *Iphigénie en Tauride*, vers 146.

Le *distique* en est la forme traditionnelle.

En France, à l'époque classique, Ronsard, La Fontaine et les élégiaques de profession, Parny, Bertin, Millevoye, imiteront les Latins plutôt que les Grecs.

§ 2. — *Poésie iambique.*

Le genre iambique grec est une poésie à rythme ternaire. Il est constitué proprement par l'iambe, quoiqu'il admette d'autres vers.

D'après la tradition, il serait sorti du culte de Déméter. Dans l'hymne homérique à cette déesse, Iambê est le nom de la servante qui, par ses plaisanteries, fait rire Déméter désolée de l'enlèvement de sa fille Perséphonê; plus tard elle fut associée au culte de sa divine maîtresse. Cette légende montre que, dès l'origine, le genre iambique fut synonyme de raillerie et de satire. On y employait l'*iambykê*, comme instrument d'accompagnement. Mais, ainsi que dans l'élégie, la musique disparut bientôt.

On aurait tort de croire que les iambes eurent un caractère exclusivement satirique. Archiloque composa dans ce mètre un hymne à Déméter et un hymne à Héraclès. Néanmoins, Archiloque et le genre qu'il cultiva restèrent le symbole de la colère et du pamphlet en vers (1).

A Rome, Horace commence par imiter Archiloque. Il compose des *iambes* (2), où il traite les sujets

(1) D'après une tradition fort ancienne, le poète, éconduit par un certain Lycambès, qui lui avait promis sa fille en mariage, se serait vengé par des iambes si outrageux que le père et la fille en auraient été réduits à se pendre de désespoir.

(2) C'est le nom donné par Horace à ce qu'on a appelé depuis les *épodes*. L'iambe y domine en effet. Le mot *épode* fut sans doute créé par les grammairiens postérieurs, pour désigner un

les plus divers, mais où il épanche surtout sa bile et malmène, entre autres personnages, le versificateur Mævius et la sorcière Canidie.

En France, André Chénier et Auguste Barbier écriront des « iambes », l'un, contre la « sombre boucherie » révolutionnaire, l'autre, contre le régime politique qui suivit 1830. Leur indignation vengeresse grondera dans de petites strophes faites, à la façon antique, de deux vers inégaux.

§ 3. — *Satire.*

La satire est *la peinture en vers, plaisante ou indignée, des ridicules ou des vices humains.*

Ses origines. — Quintilien a dit avec une sorte de fierté nationale : « La satire, du moins, nous appartient tout entière (1). » Avant lui, Horace avait salué son compatriote Ennius comme le « premier modèle d'une poésie à laquelle les Grecs n'avaient pas touché (2) ».

Si l'on considère le fond et la matière même de la satire, les prétentions des Romains n'étaient pas justifiées. La colère, la moquerie acérée sont de tous les temps et ont toujours trouvé une expression littéraire. Entendue dans ce sens, la satire est humaine; elle n'est pas une invention romaine. Horace lui-même convenait que « la rage arma

assemblage de deux vers inégaux, formé autrement que par l'hexamètre et le pentamètre.

(1) *Satira quidem tota nostra est.* Institution oratoire, l. I, ch. 1er, § 93.

(2) ... intacti Græcis carminis auctor.
(*Satires*, l. I, satire x, v. 66.)

Archiloque du fouet de l'iambe propre à la colère (1) ». Simonide d'Amorgos et Théognis publièrent, l'un, une diatribe contre les femmes, l'autre, des vers pleins de haine contre ses ennemis. A l'époque alexandrine, Sotadès fut jeté à la mer pour une pièce de vers contre Ptolémée Philadelphe. Enfin, la comédie d'Aristophane n'est-elle pas une critique des contemporains, tour à tour sociale, politique, littéraire et remplie de personnalités? La satire existe donc à l'état diffus dans la littérature grecque; mais elle n'y a pas de cadre particulier, de poétique spéciale.

C'est pourquoi, si on l'envisage comme un genre à part, qui a sa vie et ses lois propres, cultivé par toute une lignée de poètes, dans un vers consacré l'hexamètre, elle est bien une création romaine, et l'on ne peut que donner raison à Horace et à Quintilien.

Aussi bien, les Romains excellent à noter et à souligner un ridicule. Les sobriquets abondent dans leur langue : *Naso*, *Nasica*, *Nasius*, *Nasidienus*; ils ont des mots pour toutes les variétés de nez. Les autres difformités fournissent un vocabulaire non moins riche : *Claudus*, le Boiteux; *Cocles*, le Borgne; *Tubero*, le Bossu. Quelques-uns de ces surnoms ont la lourdeur du pavé de l'ours et écrasent leur homme : *Bibulus*, l'Ivrogne; *Brutus*, l'Idiot; *Bestia*, la Brute; *Verres*, le Cochon. Rien d'étonnant si un pareil pays produisit des satiriques de premier

(1) Archilochum proprio rabies armavit iambo.
(*Art poétique*, vers 79).
D'autres, parmi lesquels M. l'abbé Lechatellier (*Horace*, Ch. Poussielgue, éd.), expliquent *proprio* de la façon suivante : l'iambe qui *appartenait* à Archiloque (par droit d'invention).

ordre, Lucilius, Ennius, et surtout Horace, Juvénal et Perse (1).

Sur ce point, l'esprit gaulois, avec je ne sais quoi de léger et d'égrillard, qui lui est propre, ne le céda pas à l'esprit romain. Notre langue a beaucoup de surnoms peu flatteurs, qui, comme en latin, sont devenus des noms de famille : Bossu, Camus, Sale, Vilain, Lehideux. Notre littérature française devait donc foisonner en satiriques, depuis les conteurs du moyen âge, et les classiques, Ronsard, Régnier, Boileau, jusqu'à Victor Hugo. Parfois la raillerie et la colère ont pris la forme de la prose, dans les *Provinciales* de Pascal et les pamphlets de Paul-Louis Courier.

Le lyrisme dans la satire. — La satire est un genre mixte, qui touche à la poésie didactique, par sa prétention de corriger les hommes en leur faisant la leçon; au drame, par le dialogue et les personnages mis en scène; au lyrisme, par l'intervention du poète, qui, tantôt exprime ouvertement ses sentiments, tantôt laisse sourdement circuler son ironie ou frémir son indignation.

Aussi, nombre de critiques ont rangé la satire dans le genre didactique; à tort, selon nous. L'enseignement moral, quand il s'y trouve, n'est que l'accessoire; la peinture de la vie est le principal. Ensuite, il est permis de se demander si le ridicule et la colère, deux formes de l'exagération et souvent expression de rancunes personnelles, n'ont pas pour effet, quand ils exercent une influence, de pousser les hommes d'un excès à l'autre. Victor Hugo, dans ses *Châtiments*, a surabondamment

(1) Au contraire, les noms grecs, Démosthène, Sophocle, Nicias, Sophron, ont une signification noble.

montré que la satire, au lieu d'une œuvre de justice, peut être une œuvre de haine. Enfin, comme elle peint, non seulement les travers, mais les vices et les hontes, il est difficile que cette fange ne salisse pas le poète qui la remue et, avec lui, le lecteur. Juvénal n'est-il pas un moraliste souvent immoral?

Quant à l'élément dramatique, il a la part belle dans les satires d'Horace, petites comédies en miniature par ces dialogues prestes et vifs, où un personnage se dessine en quelques traits. Mais le lyrisme s'y fait jour dans les demi-confidences de l'auteur. Il jaillit et déborde chez Juvénal, dont le vers fume de colère. En France, il bouillonne dans les *Discours sur les misères de ce temps* de Ronsard, dans les *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, dans les *Châtiments* de Victor Hugo. La satire est donc un démembrement de la poésie lyrique.

Matière de la satire. — La satire est *sociale*, quand elle s'attaque aux abus d'une nation ou d'une classe; *politique*, quand elle s'en prend à une forme de gouvernement ou à des personnages publics; *morale*, quand elle flétrit des vices, ambition, avarice, hypocrysie; *littéraire*, quand elle censure les mauvais ouvrages, les mauvais auteurs, les erreurs du goût.

Considérée à un autre point de vue, elle peut être *générale* et ne peindre que les travers et les vices, *personnelle* et faire pleuvoir ses coups sur le dos d'individus qu'elle désigne à la risée ou au mépris. Boileau n'a pas craint de nommer les méchants poètes, qu'il criblait de ses traits; entre autres,

> Colletet, crotté jusqu'à l'échine,
> Allant chercher son pain de cuisine en cuisine (1).

(1) Satire 1, v. 75, 76.

Il daube également Pradon, Quinault, Scudéry, Cotin,

> Dont les noms en cent lieux, placés comme en leurs niches,
> Vont de *ses* vers malins remplir les hémistiches (1).

§ 4. — *Poésie lyrique proprement dite.*

a) En Grèce.

Sa structure. — Chez les Grecs, la poésie lyrique proprement dite, qu'on appelle encore poésie *mélique* (2), était constituée par deux éléments essentiels, la strophe et la musique; parfois il s'y en ajoutait un troisième, la danse.

Strophes. — Souvent les strophes se combinent en une sorte de nouvelle strophe plus ample, ou *triade*. La triade comprend la strophe, l'antistrophe et l'épode. Les deux premières sont symétriques : elles ont même nombre de vers, même rythme, même air musical; l'épode a une mélodie et un mètre particuliers. Les triades se succèdent bout à bout.

Musique. — La poésie chantée est une simple mélodie, accompagnée, suivant la nature du morceau, par la *flûte*, qui ressemblait à notre clarinette, la *lyre* ou cithare, qui eut d'abord quatre cordes, puis sept, de façon à donner les notes de la gamme (3).

Le poète compose vers et musique : ce qui établit une parfaite conformité entre ces deux éléments. D'ordinaire, il est même exécutant. Dans les ac-

(1) Satire IX, v. 99, 100.
(2) De μέλος, chant.
(3) Il existait une espèce de lyre appelée *barbitos*, plus sonore et d'un plus grand nombre de cordes que la lyre ordinaire.

compagnements de flûte, où il ne peut chanter et jouer à la fois, il se réserve la partie essentielle, les paroles.

La musique est monodique, à une seule voix, ou bien chorale, chantée par un chœur. Le chœur tantôt se tient immobile, tantôt marche en cadence, tantôt danse, disposé en files parallèles, sauf dans le dithyrambe, qui est une sorte de ronde.

Lyrisme éolien ; lyrisme choral ou dorien. — La poésie lyrique eut, en Grèce, deux foyers principaux, d'où elle rayonna sur le reste du pays.

Dans l'île de Lesbos, au milieu de cette race éolienne, vive et sensible, toute à la passion et à l'émotion personnelle, se produisit la chanson (ᾠδή), à une seule voix, avec accompagnement du *barbitos* et strophes fixes, saphiques ou alcaïques, ainsi nommées des poètes lesbiens, Sappho et Alcée, qui les vulgarisèrent. La chanson n'a ni antistrophes ni épodes.

Sparte fut le centre le plus important de la poésie *chorale*, chantée par plusieurs voix, accompagnée par la lyre et divisée en *triades*. Dans la vieille cité dorienne, grave et dévote, les repas en commun ou *syssities*, les fêtes religieuses et profanes, rassemblaient et groupaient sans cesse les citoyens. Le poète était l'organe inspiré et mélodieux de ces réunions.

Diverses espèces de chants lyriques. — Le lyrisme comprenait : 1° des chants religieux ou *hymnes* (ὕμνοι), dont les variétés étaient le *nome*, le *péan*, l'*hyporchème*, le *dithyrambe*, et les *prosodies* (προσόδια) ou chants de procession ; 2° des chants profanes : les *épithalames* ou *hyménées*, chœurs pour les mariages, les *thrènes*, lamentations funèbres, les *scolies* (σκολιά), chansons de table, l'*encômion*, éloge

de grands personnages et les *épinicies* (ἐπινίκια), qui célébraient les vainqueurs aux jeux panhelléniques.

Il existait même, pour chaque occupation de la vie, des chansons spéciales dont les grammairiens nous ont conservé le nom : chansons des nourrices, des boulangers, des tisserands, des porteurs d'eau, des vendangeurs, des laboureurs, des bergers. Ces dernières ont donné naissance aux Bucoliques de Théocrite.

Naturellement, l'organisation du lyrisme grec, surtout du choral, ne fut pas l'œuvre d'un jour ni d'un homme. Elle s'élabora et se perfectionna lentement, par des innovations successives.

b) à Rome.

La poésie lyrique avec strophes, sans parler du chant, n'exista pas comme genre littéraire, chez les Latins. Horace est un cas isolé : il n'eut pas de devanciers ni de disciples. Encore restreint-il considérablement le champ de l'ode : il se cantonne dans les sujets légers, à strophes de forme fixe. Pour lui, la *lyre* et le *barbitos* ne sont plus que des métaphores. Ses vers ne sont plus destinés à être chantés.

Quant au lyrisme choral, sauf deux épithalames de Catulle et un essai malheureux d'Horace, le *Carmen sæculare*, les Romains n'essayèrent même pas de l'acclimater dans leur pays.

c) en France.

En France, la *strophe* reste la forme traditionnelle de la poésie lyrique proprement dite.

On peut distinguer, dans l'évolution du lyrisme

français, trois époques bien marquées : 1° le moyen âge, ou époque primitive, qui ne doit rien à l'imitation grecque ou latine, et ignore les mots savants d'*hymne*, d'*ode*; 2° l'époque classique, qui reprend les cadres anciens; 3° l'époque romantique, qui produit des œuvres originales, vraiment françaises.

Le moyen âge. — Au moyen âge, on compose des chansons populaires, réparties en deux groupes : les unes simplement chantées; les autres accompagnées de danse. Toutes sont assonancées, non rimées.

Au premier groupe appartiennent : 1° les *chansons d'histoire* ou *de toile*, ainsi nommées, sans doute, parce que les femmes les chantaient en filant et en travaillant; 2° les *retroenges*, chansons sentimentales, avec refrain; 3° les *sirventois*, graves, recueillis, qu'il ne faut pas confondre avec les *sirventes* méridionaux. Ils devinrent bientôt des cantiques en l'honneur de la Vierge Marie; 4° les *chants de croisade*; 5° les *pastourelles*, ou chansons de *bergerettes*, en strophes de petits vers vifs et légers. C'est ordinairement un dialogue entre un chevalier amoureux et une bergère; 6° le *lai* (1), distinct du *lai épique*; car il est composé de strophes et même de strophes dissemblables; 7° le *motet*, sorte de petit choral à trois ou quatre voix.

Les chansons dansées sont : 1° la *ballette* (du provençal *baller*, danser); 2° les *rondeaux* (sorte de *ronde*), avec un refrain; 3° le *vireli* (de *virer*, tourner), rondeau plus long; 4° l'*estampie* (de l'italien *stampa*, impression, coup), où l'on frappait du pied la terre, pour marquer la cadence, comme dans la

(1) Du celte *lais*, chant : comparez l'allemand *lied*, chanson.

bourrée d'Auvergne, ou dans le *rigaudon* du Forez.

Cette poésie primitive avec strophes, chants et parfois danses et chœurs, rappelle, de très loin il est vrai, le lyrisme grec. A partir du treizième siècle, elle se détache de la musique et prend une forme exclusivement littéraire, souvent très compliquée. Les virelais, les ballades et le chant royal qui en est une variété, les rondeaux, les chansons, ne ressemblent plus aux vieilles poésies qui portaient le même nom.

L'époque classique. — Ronsard, le père de notre poésie classique, renvoie « aux jeux floraux de Toulouse et au puy (1) de Rouen... rondeaux, ballades, virelais, chants royaux, chansons, et autres telles épisseries ». Seul, le sonnet, « docte et plaisante invention italienne », trouve grâce à ses yeux. Le maître et les disciples empruntent aux anciens l'*ode* et ses variétés. Ronsard compose même des odes sur le patron de Pindare, avec strophe, antistrophe et épode : il n'y manque que la musique — et l'inspiration. — Cette poésie savante et d'imitation, ne devait pousser que de maigres rejetons, pendant toute la période classique, qui fut l'âge ingrat du lyrisme. Les *épithalames* et les *cantates* de J.-B. Rousseau, les *dithyrambes* de Delille, n'auront de lyrique que le nom.

L'époque romantique. — C'est au dix-neuvième siècle seulement, à l'avènement du romantisme, que la poésie lyrique devait s'épanouir, en France, avec une richesse et une originalité incom-

(1) Du latin *podium*, éminence, hauteur (cf. le Puy-de-Dôme). Le mot, dans notre vieille langue, signifie *concours* de poésie, et vient de la ville du Puy en Velay, où l'on établit des concours de poésie religieuse, en l'honneur de Notre-Dame.

parables. On délaisse alors les cadres et les dénominations antiques. On compose des *Méditations*, des *Nuits*, des *Contemplations*. Les poètes conservent les rythmes souples, les strophes variées et larges, que Ronsard n'avait pas su remplir, et ils y versent des sentiments neufs et sincères.

CHAPITRE IV

GENRE DRAMATIQUE

Article premier. — Définition.

Le genre dramatique (1) est *la représentation fictive d'un événement, historique ou imaginaire, de la vie humaine.*

Il est *représentation* ou action. Le poète s'efface : nous assistons à un spectacle, comme nous ferions sur une place publique; les faits mêmes se déroulent devant nous; des personnages agissants et parlants défilent sous nos yeux. Ailleurs, au contraire, l'auteur s'interpose entre nous et la réalité : il raconte ou décrit.

Cette représentation est *fictive* : comme dit Aristote, elle est une imitation (μίμησις). Les meurtres n'y sont point réels; les sentiments des acteurs ne leur sont point propres : ce sont les sentiments de personnages historiques ou imaginaires. Le dramaturge, en effet, prend ses sujets, soit dans l'histoire (*Britannicus*), soit dans la légende (*Phèdre*) ou dans sa propre imagination (*Tartufe*, *Zaïre*).

(1) Δρᾶμα, *action.*

Enfin, l'événement mis à la scène est un événement de la *vie humaine*. C'est l'homme seul qui nous intéresse au théâtre, l'homme dans ses rapports avec ses semblables ou avec la nature.

Le drame représente la vie à l'aide de personnages (1) dont on nous dépeint les actes et les sentiments. Il consiste donc, essentiellement, dans *l'action* et les *caractères*.

Article II. — Action et intrigue.

Définition. — L'action est *l'ensemble des faits qui remplissent une pièce de théâtre*. L'intrigue est *la disposition rationnelle de ces faits* (σύστασις τῶν πραγμάτων) (2); elle est la combinaison logique des circonstances qui précèdent ou accompagnent, préparent, retardent ou précipitent l'événement principal, avec lequel elles sont liées : la dispute, le soufflet, le duel entre Rodrigue et Don Diègue, le combat des Maures, le duel entre Rodrigue et don Sanche, la pâmoison de Chimène, sont autant de circonstances qui, dans *le Cid*, tour à tour arrêtent ou hâtent le dénouement, à savoir le rapprochement, sinon le mariage, entre Rodrigue et Chimène.

« L'action résulte de la combinaison de deux sortes d'éléments : les événements et les caractères. Les personnages *agissent* suivant *leur caractère*, suivant leurs mobiles propres, leurs passions, leurs intérêts; d'autre part, les faits qui se produisent ainsi réagissent sur les personnages. C'est de ce double cou-

(1) Du latin *persona*, masque que portait l'acteur, à l'origine, et qui figurait un personnage de la pièce; le mot a fini par désigner le *personnage* lui-même, c'est-à-dire un des *êtres* mis en scène.

(2) Aristote, *Poétique*, ch. VI, § 2.

rant et de cet entrecroisement d'actions et de réactions successives que ressort l'action dramatique, ou plutôt, comme l'art classique proscrit à peu près complètement les événements extérieurs aux personnages, *l'action est issue tout entière du développement*; c'est-à-dire *de l'entrée en activité des caractères* (1). »

Dans le langage dramatique, action est souvent synonyme d'intrigue. Nous nous conformerons à l'usage reçu.

Les situations. — On appelle situations, au théâtre, *les modifications que subit l'action dans son développement.* Elles supposent l'apparition d'un élément nouveau, 1° dans la donnée de la pièce, 2° dans l'état moral des personnages. Ainsi, au IV° acte d'*Andromaque*, nous voyons successivement Andromaque se résigner à épouser Pyrrhus, Hermione exiger d'Oreste qu'il tue Pyrrhus, et Pyrrhus venir déclarer à Hermione qu'il épouse Andromaque. Ce sont là trois situations, ou trois *phases* nouvelles dans la marche de l'action et trois *états* nouveaux des caractères dans leur évolution.

Importance de l'action. — Pour Aristote, l'action est « la partie essentielle du drame... ; sans action il ne saurait y avoir de tragédie... : elle en est l'âme (2) ». En effet, au théâtre, comme dans la vie,

(1) *Esquisse d'une méthode générale de préparation et d'explication des auteurs français*, par Gustave Allais, maître de conférences à la Faculté des lettres de Clermont, p. 10.

(2) *Poétique*, ch. VI, § 2. Nous aurons souvent occasion de citer Aristote. Remarquons, une fois pour toutes, qu'il s'est appliqué à définir, non telle ou telle tragédie, mais la tragédie *idéale*. Aussi, un critique allemand, M. de Wilamowitz, a-t-il remarqué, avec raison, que sa définition ne convient pas à toutes les pièces grecques. Pour Aristote, l'*Œdipe-roi* est la tragédie type, celle qui se rapproche le plus de l'idéal du genre.

les caractères ne peuvent se développer et se manifester que par l'action : à l'œuvre on connaît l'ouvrier. N'avons-nous pas vu, dans le dix-neuvième siècle, Scribe arriver au succès uniquement par son habileté à combiner une intrigue et à faire de chaque pièce un mécanisme fonctionnant avec la précision d'un système d'horlogerie?

Qualités de l'action. — 1° *Unité.* — Aristote est très sévère pour l'unité d'action : il ne veut qu'un sujet, qu'un événement dominant; il n'admet pas qu'on y supplée par l'unité d'un héros principal, auquel arriveraient quantité d'aventures diverses (1). Or, plusieurs pièces grecques n'ont pas cette unité rigoureuse. L'*Ajax* de Sophocle a deux actions : le suicide du héros et ses funérailles. *Les Troyennes* d'Euripide sont une série d'épisodes (2). Chez nous, dans l'*Horace* de Corneille, il y a, d'une part, le combat; d'autre part, le meurtre de Camille et le jugement du meurtrier; l'unité, toute *d'intérêt*, vient du héros central, le vieil Horace (3).

2° *Logique des faits.* — L'unité d'action est rendue plus étroite encore par l'enchaînement rationnel des faits. Aristote condamne les morceaux à effet (4) qui sont en lisière du sujet, et ce que nous appelons des

(1) *Poétique*, ch. VIII.

(2) On a remarqué très justement que « les Grecs ne connaissent pas la composition rigoureuse et serrée des époques d'analyse et de réflexion, telles que notre dix-septième siècle. Peuple artiste, race d'architectes, ils se contentent, à l'ordinaire, de l'unité molle et ample des êtres vivants ou de l'unité, un peu extérieure, d'un cadre flottant ». (Faguet, *Revue des Deux-Mondes*, 1er janvier 1902 : Les Formes littéraires de la pensée grecque.)

(3) Suivant d'autres, il faut chercher cette unité dans *un* personnage collectif, la famille romaine des Horaces, et dans *une* idée abstraite, le patriotisme.

(4) Ἀγωνίσματα, *Poétique*, ch. IX, § 2.

pièces à tiroir, où les événements se succèdent comme par hasard. Il affirme hautement notre principe moderne de la liaison des scènes, et veut que les faits sortent les uns les autres (δι' ἄλλήλα), quoique d'une façon imprévue (παρὰ τὴν δόξαν) (1). On évitera donc de recourir, pour amener des péripéties ou le dénouement, à des moyens étrangers au drame : les *machines* (μηχαναί) des anciens, les *ficelles* des modernes. Tels sont les apparitions des dieux, chez Euripide, et certains dénouements de Molière : celui de *l'Avare*, où l'on apprend soudain que Valère est le fils d'un riche seigneur napolitain et le sauveur d'Élise; celui du *Tartufe*, où l'Exempt arrive, à point nommé, pour tirer Orgon d'un mauvais pas.

Un drame est une reconstruction de la vie, mais une reconstruction rationnelle, où le hasard n'a plus de part. Ici encore l'art est supérieur à la nature : il remplace l'incohérence par l'ordre, et dérive les accidents d'une loi qui les produit et les explique. On peut voir un exemple curieux de cette logique dans l'*Andromaque* de Racine. L'intrigue n'y est qu'une série d'actions et réactions, causées par un fait initial. Quand Andromaque semble se rapprocher de Pyrrhus, Pyrrhus s'éloigne d'Hermione, qui se rapproche d'Oreste. Inversement, quand Andromaque désespère Pyrrhus, celui-ci revient à Hermione, qui repousse Oreste. Le mouvement dramatique passe d'Andromaque à Pyrrhus, de Pyrrhus à Hermione et d'Hermione à Oreste. Nous avons donc une sorte d'équation mécanique.

3° *Vraisemblance.* — On confond souvent la vraisemblance et l'illusion. L'illusion est le contraire de

(1) La surprise, ou *coup de théâtre*, lorsqu'elle est dans la logique des événements, est une cause de plaisir dramatique.

l'art (1). La vraisemblance, comme l'étymologie l'indique, *est l'air de vérité qu'ont les événements mis en scène.* Il faut donc qu'ils se déroulent d'une façon naturelle et conformément au train de la vie. Ainsi il n'est pas dans l'ordre des choses que les rois épousent des bergères, comme dans les contes de fées. Donc, point de romanesque au théâtre.

Quant au merveilleux, les faits doivent se passer comme s'il n'existait pas, et avoir leur explication, sinon totale, du moins partielle et suffisante, dans des causes purement humaines. Le vieux proverbe français : « Aide-toi, le ciel t'aidera », a surtout son application au théâtre. Ainsi l'ont entendu Corneille, dans *Polyeucte*, Racine, dans *Athalie*. La grâce du baptême entraîne Polyeucte au martyre ; la grâce convertit Pauline ; mais ces deux événements ont pour raison suffisante, l'un, l'ardeur du néophyte, l'autre, l'admiration de la femme pour l'héroïsme de son mari. Dieu « combat » avec Joad ; mais la volonté, le courage, la foi religieuse et la diplomatie du grand prêtre, peuvent, à la rigueur, triompher d'Athalie. Au théâtre, la grâce se superpose à la nature, l'aide et ne la supprime pas ; car ce qui nous intéresse sur la scène, c'est l'homme, artisan de sa destinée par son activité et sa volonté.

Il peut arriver que le sujet d'une pièce, quoique fourni par la légende ou par l'histoire, soit *extra-ordinaire,* au sens étymologique du mot (2). Bref,

Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.

Tout l'effort du dramaturge doit tendre alors à

(1) Voir, sur ce point, nos *Principes raisonnés,* p. 14-15.

(2) *Extra ordinem*, qui est en dehors de l'ordre naturel. C'est en ce sens que Racine emploie le mot, dans sa première préface de *Britannicus.*

rendre cette donnée acceptable au public, et, partant, *vraisemblable*. C'est ainsi que Dumas fils a pu définir le théâtre « l'art des préparations ». Déjà, avant lui, Corneille avait employé quatre actes, pour amener et faire accepter le dénouement de *Rodogune*.

Dans la tragédie grecque, quoi de plus révoltant que le sujet des *Choéphores* : Oreste meurtrier de sa mère? Or, Eschyle a su, avec une admirable entente du théâtre, rendre cette donnée logique, en insistant sur les circonstances qui exaspèrent Oreste et le poussent au meurtre : le tombeau d'Agamemnon qu'il revoit; les Choéphores et Électre qui se lamentent et évoquent le passé sanguinaire de Clytemnestre; le tempérament du personnage principal, méditatif et sombre, déjà à deux doigts de la folie qui va s'emparer de lui à la fin de la pièce; l'oracle qui lui a délégué la mission de justicier et retentit sans cesse à son oreille, l'obsède et lui crie une dernière fois vengeance, par la bouche de Pylade, au moment où son bras hésite à s'abattre sur une mère coupable : voilà ce qu'on appelle l'art des préparations; voilà comment, à la suite de faits qui s'engrènent les uns sur les autres, semblables aux rouages d'un mécanisme formidable, arrive la catastrophe finale.

Dans *le Cid*, Corneille a senti combien il eût choqué les spectateurs du dix-septième siècle, en terminant sa pièce par le mariage de Rodrigue avec Chimène. Aussi, pour sauver, à la fois, les convenances et la vraisemblance, il se contente, au dénouement, de présenter ce mariage comme étant simplement possible, dans un avenir plus ou moins éloigné. Le roi, en effet, dit à Rodrigue :

Pour vaincre un point d'honneur qui combat contre toi,
Laisse faire le temps, ta vaillance et ton roi.

Le besoin d'atteindre au plus haut degré de vraisemblance pousse nos classiques et, en particulier, Racine, à se conformer à la tradition, dans les sujets historiques ou légendaires. Ils ne dérogent à cette règle que dans de rares exceptions (1). Racine « sentait que ce qui fait partie d'une tradition, ce qui a été cru par tout un peuple, a toujours un genre et un degré d'importance que ne peut obtenir la fiction isolée et arbitraire de l'homme qui se renferme dans son cabinet pour y forger des bouts d'histoire, selon son besoin et son goût (2) ». Il pensait, avec Aristote, qu' « il n'est pas permis de changer les fables reçues (3) ».

Article III. — Caractères.

Définition. — Au théâtre, comme dans la vie, un personnage n'existe que par le caractère. C'est le caractère, en effet, qui constitue la *personnalité* et fait qu'un homme ne ressemble pas à un autre homme. On peut le définir *la composition morale d'un individu, par laquelle cet individu, dans sa manière*

(1) Par exemple, Racine, désespérant de faire admettre par des modernes le sacrifice d'Iphigénie, ou la substitution *miraculeuse* d'une biche à la place de son héroïne, n'a pas craint de changer le dénouement traditionnel, en empruntant à Pausanias le personnage d'Ériphile. Voir sa Préface d'*Iphigénie en Aulide*.

(2) *Lettre de Manzoni à M. Chauvet sur les unités de temps et de lieu dans la tragédie.* (Alexandre Manzoni, *Théâtre et poésies* Charpentier, Paris), p. 142-143.)

(3) Τοὺς μὲν οὖν παρειλημμένους μύθους λύειν οὐκ ἔστιν. (*Poétique*, XIV.)

de sentir et d'agir, se distingue de ses semblables. C'est une sorte de pli ineffaçable, une empreinte profonde (1), qui crée notre physionomie morale et la rend aussi distincte, aussi particulière, aussi incommunicable que notre physionomie extérieure. Ces traits intimes sont formés par des qualités mêlées, parfois opposées, résultat du tempérament, de la sensibilité, du tour d'esprit, des croyances, de l'éducation, du milieu. On voit combien de causes diverses concourent à la constitution d'un caractère.

Parmi ces dispositions variées, il en est une, d'ordinaire, qui domine toutes les autres. Chacun a ce qu'on appelle sa passion maîtresse, plus ou moins tyrannique, donnant à notre vie sa teneur et permettant de définir d'un mot un individu. Harpagon est *avare* : il voit tout à travers sa passion pour l'argent; il y subordonne tout, relations sociales, amour, bonheur de ses enfants. Alceste est *misanthrope* : il pourra être amoureux, car l'homme est fait de contradictions; mais la misanthropie *surnage à tout*, comme aurait dit Saint-Simon. A la fin, en effet, il déserte le salon de Célimène, et s'enfuit dans un endroit écarté,

Où d'être homme d'honneur on ait la liberté.

(1) Χαραχτήρ, *incision, empreinte.* — Notons que, dans le parler courant, le mot a un sens tout particulier. Quand on dit de quelqu'un qu'il est *homme de caractère*, cela signifie que cet homme a une *idée* arrêtée, un but à atteindre, et la *constance* dans la poursuite de ce but : c'est l'esprit de suite. Dans cette acception, le caractère est le produit de deux facteurs, intelligence et volonté : on *veut* et on *sait* ce qu'on veut. Mais ce n'est pas là ce qu'on entend par un caractère dramatique. L'Athalie de Racine n'a pas cette tension de volonté :

Elle flotte, elle hésite; en un mot, elle est femme.

(Acte II, sc. III.)

Différence entre le caractère et les mœurs dramatiques. — Le *caractère* est donc quelque chose de plus profond, de plus compréhensif, de plus durable que les *mœurs* d'un personnage. Les mœurs (*mores*) se rapportent surtout à la conduite *extérieure*, au genre de vie. Ce sont, souvent, des habitudes contractées sous l'influence de la profession, de l'éducation, de la mode : préciosité, manie des duels, au dix-septième siècle ; fureur de l'agiotage, sous la Régence. Elles varient avec les époques : « Autre temps, autres mœurs », dit le proverbe. Le caractère est cela ; mais il est plus encore. Il comprend, non seulement la manière d'agir, mais notre manière de penser et de sentir : la seconde expliquant la première. Il va jusqu'aux sources et aux racines mêmes de la vie, jusqu'aux parties intimes de l'âme, et à ces qualités, bonnes ou mauvaises, qui sont le fond de l'être humain. Nous pouvons modifier, changer nos mœurs ; nous ne saurions changer notre caractère : on ne dépouille pas sa nature, sa personnalité.

Bien plus, les mœurs s'imitent, se copient. Suivant la remarque de La Rochefoucauld, « il y a des folies qui se prennent comme des maladies contagieuses ». Or, on ne copie pas le caractère d'autrui, pas plus qu'on ne copie sa physionomie. Les mœurs tendent à rapprocher et à confondre les individus dans certaines catégories : elles sont le sujet de la comédie *sociale* ; le caractère, au contraire, distingue un homme d'un autre homme.

Ces différences se retrouvent dans la comédie de *mœurs* et la comédie de *caractère* : l'une ridiculisant les travers d'une époque, ou des vices à fleur de peau, et obligée de renouveler sans cesse sa matière ; l'autre mettant à la scène l'homme de tous les temps et de

tous les lieux, avec les vices inhérents à sa nature, avarice, hypocrisie : elle reste indéfiniment jeune ; la première peint, la seconde explique ; celle-là a pour objet le particulier, ce qui est local et transitoire ; celle-ci, le général, les sentiments universellement et éternellement vrais (1).

Qualités d'un caractère dramatique. — 1° *Unité.* — Un caractère, au théâtre, doit avoir de l'unité, partant, « rester, jusqu'à la fin, tel qu'il s'est montré au début et être conséquent avec lui-même (2) ». Harpagon, au dénouement de *l'Avare*, n'a d'yeux que pour sa chère cassette : ses mésaventures ne l'ont pas corrigé ; Athalie meurt la rage au cœur. Cette permanence d'état d'âme est l'effet de la passion maîtresse, qui a pénétré jusque dans la moelle d'un personnage et dont, malgré ses mécomptes ou ses efforts, il ne peut se déprendre. Là est le principe de cette unité puissante qui assortit et relie tous les éléments d'un caractère.

Parfois, un personnage apparaît, au dénouement, tout autre qu'il ne semblait s'annoncer au début. Dans *Cinna*, Auguste, le proscripteur du premier

(1) Il importe de noter qu'au dix-septième siècle, le mot *mœurs* a, au théâtre, un sens tout différent de celui que nous lui donnons aujourd'hui. Quand La Bruyère, dans son fameux parallèle entre Corneille et Racine (*Caractères* : Des Ouvrages de l'Esprit), reproche au premier « des fautes inexcusables contre les *mœurs* », il entend par là que, chez Corneille, le langage et les actes de certains personnages sont en désaccord avec leur caractère ou leur situation, en deux mots, que ces caractères manquent d'unité ou de vraisemblance. Pour La Bruyère et ses contemporains, les *mœurs dramatiques* sont, au théâtre, ce que les *mœurs oratoires* sont dans l'éloquence.

(2) Servetur ad imum
Qualis ab incepto processerit et sibi constet.
(Horace *Art poétique*, vers 126-127.)

acte, finit en empereur clément. Nous assistons ici à une *évolution de caractère*; mais il faut qu'une telle évolution obéisse à une logique intérieure, et ait son principe dans l'âme même du personnage. Aussi bien, Corneille nous prépare au pardon, en nous montrant Auguste las de la toute-puissance (acte II, sc. 1), las de punir (acte IV, sc. 11), convaincu de l'inutilité de ces tueries, qui n'amènent que représailles et complots :

Une tête coupée en fait renaître mille.

C'est une étude analogue que Racine a tentée, dans *Britannicus*. Il a voulu peindre, en Néron, le « monstre naissant », secouant son passé et la bienfaisante influence de Burrhus, pour se livrer aux instincts féroces qui grondaient, mal contenus, en son âme. Ce sont là des exceptions sur notre théâtre classique, où les caractères, comme chez les Grecs, s'affirment dès le début, et ont une orientation nettement définie.

2° *Variété*. — Un caractère tout d'une pièce et rectiligne, serait monotone et ennuyeux. Il risquerait surtout de n'être point vivant; car, dans la réalité, l'homme nous apparaît « ondoyant et divers ». La vie la mieux réglée a ses écarts; la passion la plus violente, ses apaisements et ses retours; la volonté la plus tendue, ses hésitations et ses défaillances, tiraillée qu'elle est par des sentiments contraires. Un caractère dramatique aura donc quelque chose de cette variété et de cette complexité.

Sur la passion dominante qui possède un personnage tout entier, le poète brodera d'autres sentiments, dus à l'âge, à la condition, au tempérament;

ce seront comme des arabesques courant sur un dessin primitif dont elles modifient les contours.

Pour avoir méconnu la ressemblance du théâtre avec la réalité, on a reproché à Molière d'avoir fait son Misanthrope amoureux. Or, Alceste n'est pas en proie à une misanthropie furieuse, comme le Timon d'Athènes, de Shakespeare. Il est plutôt un bourru : son humeur atrabilaire ne l'a pas dépouillé de l'humanité elle n'est pas montée jusqu'au cœur. De ce chef, il reste donc accessible à un sentiment universel non raisonné, qui, au premier abord, paraît en opposition avec le sentiment fondamental prêté au personnage par le poète. Et même, si nous allons au fond de la misanthropie, nous trouvons qu'elle n'est que de l'affection aigrie. Les misanthropes, on l'a remarqué très finement, sont des Alcestes qui ont eu pour Célimène l'humanité : sorte d'optimistes, ils ont vu leurs rêves d'idéal détruits, leurs illusions généreuses dissipées par la brutalité des faits. Leur colère est un ambigu de nobles aspirations et de mécomptes. Ils diraient volontiers de l'homme en général, comme Hermione dit de Pyrrhus :

Ah ! je l'ai trop aimé pour ne le point haïr.

Rien d'étonnant, si Alceste n'est pas au bout de ses décevantes expériences, s'il garde une illusion et que, une fois de plus, « l'esprit soit la dupe du cœur ». Ce sont là des *contrastes,* non des *contradictions,* au point de vue dramatique.

Notons cependant, et l'observation a son importance, que les Grecs, en artistes épris de beauté harmonieuse, et les Français, soucieux de logique et de clarté, ont une tendance à simplifier les carac-

tères. En élaguant, en retranchant, ils ramènent la complexité à l'unité, l'hétérogène à l'homogène. Tartufe, c'est l'hypocrisie; Rodrigue, l'honneur, Horace le patriotisme. Ils créent des types qui peuvent rentrer dans une formule.

Au contraire, un Shakespeare, un Gœthe et les Romantiques, s'appliquent à peindre la vie telle qu'elle est : touffue, bigarrée, incohérente. Avec Pascal, ils voient dans l'homme un « sujet de contradiction ». Quelle différence entre Rodrigue et Roméo : tous deux, pourtant, du même âge, tous deux dans une situation analogue! Mais le caractère de l'un est fait d'éléments très simples, amour, honneur, maîtrise de soi, tandis que Roméo est le jeune homme dont Bossuet a tracé le portrait si connu : « Quelle ardeur, quelle impatience, quelle impétuosité de désirs! Cette force, cette vigueur, ce sang chaud et bouillant, semblable à un vin fumeux, ne leur permet rien de rassis ni de modéré (1). »

Le conflit des passions. — Corneille, dans la plupart de ses chefs-d'œuvre, mais surtout Racine, et, plus tard, les E. Augier, les A. Dumas fils, ne se sont pas contentés de peindre les nuances d'un même sentiment : ils ont mis à la scène le conflit de sentiments contraires, chez un même individu. Ils ont représenté, non seulement la lutte des personnages entre eux, mais encore la lutte dans le cœur de chacun d'eux, ramenant ainsi le spectacle du dehors au dedans et créant le drame *psychologique,* qui est souvent le drame de *la conscience* (2). Là ré-

(1) *Panégyrique de saint Bernard,* p. 55.

(2) Les personnages comiques luttent entre eux, mais évidemment ils ne sauraient lutter contre eux-mêmes. Leur volonté s'exerce sur des obstacles extérieurs; car leur passion

sident l'originalité et le principal mérite du théâtre moderne.

Chez les Grecs, nous assistons plutôt au *développement* d'un caractère, qui se manifeste sous ses divers aspects; mais rarement la volonté y est partagée entre des sentiments opposés : un même sentiment fondamental et immuable persiste d'un bout de la pièce à l'autre. « Les personnages d'Eschyle souffrent souvent de leur résolution; ils en voient le danger, ou les difficultés, ou l'horreur : mais rien de tout cela ne les arrête; il faut y regarder de bien près pour surprendre en eux, exceptionnellement, une trace imperceptible d'hésitation (1). » Ainsi, dans *les Choéphores,* Oreste n'a qu'un seul moment d'indécision; et c'est lorsque nous touchons au dénouement. Il interroge alors son ami : « Pylade, que faire? » Πυλάδη, τί δράσω; Or, c'est précisément là qu'un moderne eût commencé le drame. Il eût exposé les oscillations, impulsions de la vengeance et de la fatalité, brusques arrêts commandés par la conscience et la voix du sang, angoisses, colères, stupeurs d'un fils sur le point d'accomplir le plus abominable forfait. Il en va de même pour les personnages de Sophocle. « Jamais ils n'entrent en lutte avec eux-mêmes, jamais ils ne doutent sérieusement de leurs raisons, jamais ils ne s'interrogent avec anxiété ni ne reviennent en arrière. Ces luttes de la conscience, ces hésitations douloureuses, qui font la beauté dramatique de personnages tels qu'Hamlet,

dominante est inconsciente : partant, ils ne la combattent pas; ils ne cherchent pas à s'en corriger. Harpagon ne se doute pas un seul instant qu'il est avare; ni Alceste, que sa misanthropie est intempestive.

(1) *Manuel d'Histoire de la Littérature grecque*, par M. Maurice Croiset, p. 277.

Auguste ou Hermione, nous les verrons quelquefois apparaître chez Euripide, mais nous ne les voyons nulle part chez Sophocle (1). »

C'est à cette conception antique de la tragédie, moins la richesse et la variété des nuances, que Corneille devait finir par aboutir avec son système dramatique, qui est la glorification de l'énergie. Il simplifia à l'excès ses héros, monstres de volonté, en l'âme desquels il n'y a plus ombre de conflit. Les personnages de sa *Mort de Pompée*, sont figés dans une attitude unique et raide; ils n'ont plus rien d'humain; le drame se joue, au-dessus de nous, dans une région glacée. Pour faire du nouveau et intéresser son public, le poète en fut réduit à compliquer l'intrigue. Voilà où l'on doit chercher les causes de ce qu'on a appelé la décadence de Corneille. Voilà la raison de ces pièces comme *Héraclius*, où l'intrigue est un imbroglio, quand elle ne roule pas autour d'une donnée invraisemblable.

Opposition des caractères. — Au théâtre, on diversifie les caractères, non seulement en eux-mêmes, mais encore en les opposant les uns aux autres. C'est également un moyen d'amener des péripéties et des sursauts dans la marche de la pièce, par le conflit des passions contraires. Philinte est la contradiction d'Alceste. Chrysale est aux antipodes de Philaminte, et, entre ces deux rôles extrêmes, prennent place des personnages de juste milieu, Henriette, Clitandre, Ariste. Chacun d'eux essaie de diriger l'action suivant son tempérament et ses intérêts. De là, les fluctuations, les surprises, l'imprévu de l'intrigue.

(1) M. Croiset, *op. cit.*, p. 300.

3° *Vraisemblance ou naturel.* — Les caractères seront vraisemblables; en d'autres termes, ils seront *conformes à l'idée que les spectateurs, d'après leur expérience de la vie, se font du jeu des passions.* Ou bien, comme il arrive fréquemment dans les comédies et dans nos pièces actuelles, les personnages mis à la scène n'ont jamais existé et sont créés par l'auteur. Leurs caractères doivent alors être composés avec des éléments pris dans la réalité vivante (1), et former un tout harmonique (2). Ou bien le dramaturge a recours soit à l'histoire, soit à la légende, qui n'est souvent que l'histoire poétisée.

L'histoire et la légende au théâtre. — Ici encore, comme pour les faits eux-mêmes, il faut se conformer aux traditions reçues, *famam sequere,* surtout lorsqu'il s'agit de personnages connus. Il faut conserver les principales lignes de ces portraits qui flottent dans l'imagination populaire. Les grands hommes ont leur légende. Napoléon a la sienne, splendidement illustrée dans l'œuvre de Hugo; Auguste avait la sienne au dix-septième siècle, et c'est à elle, plutôt qu'à la biographie écrite par Suétone, que Corneille s'est attaché, avec un remarquable sens dramatique. Fénelon le lui a reproché (3), en

(1) Respicere exemplar vitæ morumque jubebo
Doctum imitatorem.

« Prendre modèle sur les caractères de la réalité, voilà mon conseil au savant imitateur. »

(Horace, *Art poétique,* 318.)

(2) Aut famam sequere, aut *sibi convenientia* finge.

« Ou suis la tradition, ou imagine des caractères conséquents avec eux-mêmes. » (*Ibid.,* v. 119.)

(3) *Lettre sur les Occupations de l'Académie française,* ch. VI, Projet d'un traité sur la Tragédie. C'est au point de vue de la scène qu'il faut se placer, — et on l'oublie trop, — pour répondre aux reproches adressés par Fénelon à notre théâtre classique, notamment à celui de Molière.

critique qui avait la juste notion de la vérité historique, mais non celle de la vérité théâtrale. Auguste, par calcul, apparemment, vivait simplement et sobrement, un peu à la manière d'un président moderne de république américaine. Mais déjà, de son temps, Virgile et Horace le grandissent; la foule le considère comme un pacificateur, qui a clos l'ère sanglante des guerres civiles. Ses successeurs, dont la plupart sont imbéciles ou cruels, et parfois l'un et l'autre, le font regretter. Sénèque cite de lui un trait de clémence d'où Corneille tirera une tragédie. Avec les siècles, la figure de ce faux bonhomme continue à se transformer. Aux yeux du moyen âge, il est l'empereur, maître du monde, sous qui est né le Christ. La Renaissance le célèbre comme le protecteur des lettres. Autour de son front s'allume une auréole de majestueuse grandeur, qui, dans *Cinna*, brillera de son plus vif éclat.

Le public est, à peu près, indifférent à cette *vérité historique* et à cette *couleur locale,* autour desquelles les Romantiques ont mené grand bruit. Fénelon avait beau se récrier, c'était toujours à travers Louis XIV que le dix-septième siècle voyait un empereur romain. En l'espèce, Corneille fut servi à souhait par la tradition. Cet Auguste populaire convenait en perfection à la majesté de la tragédie classique; l'autre, celui de Suétone, eût rapetissé le drame aux proportions d'une comédie bourgeoise.

D'une façon générale, dans les légendes historiques et autres, le poète trouve le travail d'idéalisation déjà commencé : il n'a plus qu'à le « rectifier », comme disait Racine (1), à le *mettre au point,* comme

(1) *Première préface de Britannicus.* Cette préface, et les préfaces de Racine en général, sont très instructives sur la ma-

nous dirions aujourd'hui. Quant à la *vérité scientifique*, ce n'est point son affaire, il cherche la *vérité humaine*; il fait *œuvre d'imagination*, non *d'érudition*. Un Racine s'occupe uniquement de rendre plus vraisemblables les caractères fournis par l'histoire ou la légende. Il les analyse plus profondément et cherche, par une sorte de divination, à comprendre, à mettre à nu les sentiments qui expliquent le personnage et que la réalité n'a pas dévoilés ou a seulement indiqués. Tacite écrit la *biographie* de Néron et recueille mille détails qui composent la physionomie du monstre, plutôt qu'il ne nous expose sous quelles influences le monstre est né. Racine met sous nos yeux l'*histoire d'une âme*; il étudie les causes morales qui ont poussé un empereur romain aux pires excès; il développe un caractère, au lieu de le peindre. Aussi, a-t-on pu dire que son Néron était plus vrai que celui de Tacite, le premier expliquant le second (1).

En somme, tout ce que l'on peut demander au poète, c'est de ne pas

nière dont notre grand tragique entendait son art, et particulièrement l'histoire ou la légende au théâtre. Sur ce dernier point, il a été autrement sévère que les plus sévères de nos Romantiques, — quoique *différemment*.

(1) « Que nous donne l'histoire? Des événements qui ne sont pour ainsi dire connus que par leurs dehors : ce que les hommes ont exécuté; mais ce qu'ils ont pensé, les sentiments qui ont accompagné leurs délibérations et leurs projets, leurs succès et leurs infortunes; les discours par lesquels ils ont fait ou essayé de faire prévaloir leurs passions et leurs volontés sur d'autres passions et sur d'autres volontés, par lesquels ils ont exprimé leur colère, épanché leur tristesse, par lesquels, en un mot, ils ont révélé leur individualité; tout cela, à peu de chose près, est passé sous silence par l'histoire, et tout cela est le domaine de la poésie. » (A. Manzoni, *Lettre à M. Chauvet*, p. 143.)

Peindre Caton galant et Brutus dameret (1).

et de ne pas bouleverser les notions d'histoire, toujours un peu sommaires, que possèdent les spectateurs; c'est encore, au nom de la probité littéraire, de ne pas calomnier gratuitement une Marie Tudor, comme a fait Victor Hugo (2).

4° *Caractères sympathiques.* — Contrairement à la théorie et à la pratique de certains dramaturges modernes (3), une pièce doit renfermer quelques caractères *sympathiques,* ou, pour employer une expression moins savante, mais de même sens et plus significative de notre bonne langue française, des personnages avec lesquels nous puissions *compatir* (4), dont

(1) Boileau, *Art poétique*, ch. III, v. 117.

(2) Cette question de l'histoire au théâtre se pose encore à propos de pièces actuelles. Analysant *Théodora* de V. Sardou, M. Faguet écrivait récemment : « Je ne dirai rien de la « fausseté historique ». On connaît mes principes. Il suffit de ne pas heurter de front ce que le public sait d'histoire relativement au sujet choisi. Or, de l'histoire de Justinien et de Théodora le public ne sait riendu tout, pas le moindre mot. Il n'y a que M. Antonin Debidour et M. Diehl qui en soient instruits. Par conséquent, M. Sardou pouvait en faire exactement ce qu'il voulait, comme Corneille, de Pertharite, roi des Lombards. Il suffisait d'être vraisemblable... — Mais, vous enseignez une histoire fausse! — C'est aux historiens à enseigner l'histoire et aux dramatistes de s'en servir pour le plaisir des yeux et des esprits. Voilà un exemple de la subdivision progressive des genres. Si les critiques du dix-septième siècle exigeaient impérieusement la vérité historique, c'est que, pour eux, la tragédie rentrait dans l'histoire, comme l'histoire rentrait dans la morale. Il fallait faire des tragédies pour contribuer à l'étude de l'histoire, et faire de l'histoire pour contribuer à la moralisation des hommes. Les genres, déjà séparés suffisamment, se sont séparés d'une façon plus tranchée depuis, et le drame n'est plus tenu que de ne pas nous représenter César comme un poltron, ni Théodora comme une fille de sang royal. » (*Journal des Débats*, 13 janvier 1902.)

(3) Th. Barrère, dans *les Faux Bonshommes*.

(4) On remarquera que *sympathique* vient du grec σύν, avec, et παθεῖν, souffrir; *compatir,* du latin *cum*, avec, et *pati*, souffrir.

nous puissions, sans approuver toujours leur conduite, partager les misères et les souffrances, par la pitié. Ainsi, nous prenons fait et cause pour Rodrigue et Chimène; nous plaignons Phèdre coupable, poussée au crime et au suicide par une passion *fatale* (1); nous souffrons avec elle. Des tragédies qui ne seraient que des exhibitions de criminels et de coquins, nous intéresseraient médiocrement : elles ne nous *toucheraient* pas; elles éveilleraient en nous un simple intérêt de *curiosité*, analogue à celui des Anglais pour les combats de coqs, simple conflit de forces brutales; elles ne provoqueraient pas la *sympathie* de l'homme pour l'homme. Au surplus, ces pièces fausseraient la réalité, où, heureusement, le mal ne va pas sans être mêlé au bien, non seulement dans la société, mais encore chez la même personne. Aussi Aristote demandait-il que le héros d'une tragédie ne fût pas en dehors de l'humanité, par sa vertu impeccable ou sa perversité absolue (2). Dans le premier cas, il serait froid et ses malheurs nous révolteraient plus qu'ils ne nous toucheraient; dans le second, il ne nous inspirerait aucune compassion.

5° *Les types.* — Nos classiques aiment à créer des types ou *personnages symboliques, résumant les formes diverses qu'une qualité ou un défaut prend chez plusieurs individus.* Renonçant à mettre aux côtés de Néron, Sénèque et Burrhus, deux variétés historiques de la probité romaine au premier siècle (3), Racine

(1) Ce fatalisme de la passion est le côté immoral et dangereux de *Phèdre.*

(2) *Poétique,* ch. XIII.

(3) La probité de Sénèque est fort relative. On sait qu'il fit l'apologie du meurtre d'Agrippine.

ne conserve que Burrhus, dont il fait le type de l'honnête homme. Parmi cette foule bariolée de flatteurs et de délateurs, qui entouraient Néron et dont un Shakespeare nous aurait offert plusieurs échantillons, Racine choisit Narcisse ; il le pousse au noir et le présente comme étant l'incarnation des vices propres à tout un ramassis de scélérats. Molière ne procède pas autrement. Son Harpagon a paru à certains critiques avoir trop de traits d'avarice pour un seul homme et commettre trop d'actes de ladrerie en un seul jour. Mais, ainsi le veut l'idéalisation, qui tend à donner à une passion son entier développement ; ainsi le veut la concentration dramatique, qui, réduisant le nombre des personnages, résume en l'un d'eux toute une catégorie d'individus. Harpagon n'est pas tel ou tel avare, le lieutenant criminel Tardieu, par exemple ; il est l'avarice personnifiée et vivante. Aussi bien, ces types deviennent bientôt légendaires et leurs noms restent, dans la mémoire des hommes, comme synonymes de la passion ou du vice qu'ils symbolisent. Ils ressemblent à ces effigies (1), gravées sur des monnaies que l'on se passe de main en main. On dit « un Tartufe », pour « un faux dévot », comme on dit « un louis » (2), pour désigner « vingt francs ».

Le type est encore une conséquence de l'optique du théâtre. Il faut que le public mêlé saisisse rapidement et sur-le-champ, à la scène, la pensée du dramaturge ; car l'action marche, court, et le moment n'est pas à la réflexion qui s'attarde et cherche à

(1) C'est d'ailleurs le sens du mot type, qui, en grec (τύπος), signifie *empreinte, effigie de monnaie.*

(2) *Louis,* à l'origine, désignait Louis XIII, représenté sur les pièces d'or.

éclaircir ce qu'elle n'a pas compris. Or, pour que la physionomie d'un personnage ressorte en pleine lumière, il est bon d'appuyer sur les traits et de les accumuler au besoin. Ceux qui critiquent l'Harpagon ou le Tartufe de Molière, « ressemblent à ces juges qui condamneraient une statue plus grande que nature, faute de comprendre que, vue au point élevé qu'elle doit occuper, elle sera réduite, par l'effet de la distance, aux proportions ordinaires de l'homme. La perspective théâtrale veut de ces proportions exagérées, de ces traits chargés, de ces teintes vigoureuses, de ces coups de pinceau larges et nombreux, qui, par l'effet de l'éloignement, doivent se réduire, s'éteindre et se fondre de manière à ne plus présenter, au point de vue, que les justes dimensions, les formes exactes et les couleurs véritables de l'homme (1) ».

Importance des caractères au théâtre. — S'il n'y a pas de drame sans action, il ne saurait davantage y en avoir sans caractères. Les faits matériels manifestent les idées et les sentiments. Notre vie extérieure n'est que la projection et le prolongement au dehors, l'envers de notre vie intérieure. Nos actes ressemblent à la sonnerie d'une pendule : le dramaturge doit mettre à découvert et nous expliquer le mécanisme interne de la pendule, le mouvement des rouages qui, à intervalles réguliers, amène les coups de marteau sonnant l'heure sur le timbre d'airain. Sans caractères, les personnages seraient des mannequins, non des hommes, et le théâtre, un théâtre de marionnettes. Aussi est-ce à la vie morale des per-

(1) Auger, *Discours sur la comédie.* — Ne pas confondre cet Auger, littérateur et journaliste (1772-1829), avec Émile Augier.

sonnages que le spectateur s'attache en dernière analyse. Les faits n'ont d'importance pour lui qu'autant qu'ils en sont le signe visible. Quand Rodrigue vient provoquer en duel Don Gormas, nous sommes curieux de savoir quel sera le vainqueur, car il y a toujours un badaud en chacun de nous; mais nous désirons plus encore connaître le sentiment qui met à Rodrigue l'épée à la main; nous tenons surtout à savoir jusqu'où ce sentiment le portera. En un mot, chaque drame enveloppe un *problème* moral dont il nous doit la solution, et le mécanisme des faits est réglé par un mécanisme psychologique dont le fonctionnement nous intéresse au suprême degré.

Le problème moral (1). — Le problème moral, qui est au fond de toute pièce un peu sérieuse, consiste dans la question de savoir *comment et jusqu'où les personnages resteront fidèles à leur caractère*; par quels *états d'âme,* quels désespoirs, quels tourments, quels déploiements d'énergie, ils passeront, dans leur lutte contre eux-mêmes ou contre des obstacles venus du dehors. C'est l'intérêt *psychologique* ou *moral* de la tragédie, bien autrement saisissant que l'intérêt de *curiosité* consistant à se demander comment une intrigue se débrouillera.

Suivant la remarque de J. Lemaître, relativement à *OEdipe roi*, « quand nous lisons la tragédie de Sophocle, ce n'est pas pour savoir qui a tué Laïus, ni quels sont les parents d'Œdipe, car il y a longtemps que nous le savons, et si nous ne le savions pas,

(1) Un fait montrera combien il est nécessaire de définir ces termes généraux que tout le monde emploie et que chacun entend à sa guise. Pour M. G. Allais, le problème moral dans *Andromaque*, est le suivant : « Laquelle, d'Andromaque ou d'Hermione, Pyrrhus choisira-t-il? » Or, c'est là un simple problème de *curiosité* et de mécanique matérielle. (*Op. cit.*, p. 6.)

nous pourrions le deviner dès la deuxième scène. Ce qui fait la puissance dramatique de l'*Œdipe roi*, c'est justement que nous sommes instruits de ce qu'Œdipe ignore ou veut ignorer, et que le dernier mot de cette lente révélation est un coup de foudre pour lui seul, et non pour nous. Ce qui croît et échauffe de scène en scène notre curiosité et notre compassion, c'est de voir un homme qui, désespérément et comme malgré lui, cherche ce qui doit faire son malheur. Nous ne demandons pas : « Quel est ce « mystère? » mais : « Comment le percera-t-il? » et cette question est autrement intéressante que la première. Comment apprendra-t-il qui il est et d'où il vient? Par quelle progression d'inquiétude, de lumière douteuse pour lui seul, et à travers quels étonnements, quelles révoltes et quelles colères, arrivera-t-il à la solution du problème qui l'attire et l'épouvante. Et c'est là le vrai plaisir; celui qui dure et se renouvelle. L'autre, celui de la surprise, est un plaisir d'un moment, un plaisir irrévocable et qui ne survit pas à la première lecture ou à la première représentation (1). »

Article IV. — Style dramatique.

On peut se demander s'il y a un style dramatique, puisque, au théâtre, « la grande règle de toutes les règles », comme eût dit Molière, est de prêter à chaque personnage le parler propre à son caractère et à sa situation. Les bourgeois, les paysans, les servantes de Molière, ont le langage de leur condition,

(1) *Histoire de la Littérature française* (A. Colin) : Corneille, par J. Lemaître, t. IV, p. 327.

expressions familières, dictons populaires, et non le parler raffiné de la cour (1). Les mots qu'on serait porté à prendre pour les traits d'esprit de l'auteur, sont des traits de caractère, mots de situation jaillissant spontanément de l'âme du personnage qu'ils éclairent. Tels sont les « Sans dot », ou les « Et Tartufe? »

Au contraire, jamais un ministre espagnol, fût-il valet parvenu, comme Ruy Blas, n'aurait terminé son discours par cette apostrophe à Charles-Quint :

> Et l'aigle impérial, qui, jadis, sous ta loi,
> Couvrait le monde entier de tonnerre et de flamme,
> Cuit, pauvre oiseau plumé, dans leur marmite infâme (2).

C'est Hugo qui parle ici, Hugo, le partisan du sublime allié au grotesque.

S'il était permis de donner une règle du style dramatique, on pourrait dire qu'il doit être naturel, précis et clair. Il aura cette clarté qui permet de saisir une pensée au vol. Parfois, nos classiques et surtout Molière, ne craignent pas de présenter sous plusieurs aspects une idée importante. C'est le développement par *redoublement* ou *répétition* (3). De

(1) Aussi, des critiques ont prétendu que le théâtre « peut même se passer de style » et que « une comédie peut se passer d'être littéraire » (M. Brunetière, *Les Époques du Théâtre français*, p. 44, 45). Au théâtre, la rhétorique de Martine peut suffire, à la rigueur :

> Quand on se fait entendre, on parle toujours bien,
> Et tous vos biaux dictons ne servent pas de rien.
> (*Femmes savantes*, acte II, sc. II.)

Les *biaux dictons* servent à donner du charme et de l'agrément; mais ils ne sont pas inhérents à la « définition » ou à la « destination » même du théâtre.

Avant M. Brunetière, Horace avait déjà émis une théorie analogue. Cf. *Art poét.*, v. 319-322.

(2) *Ruy Blas*, acte III, scène II.

(3) Voir nos *Principes raisonnés de Littérature*, p. 76.

la sorte, l'idée pénètre et s'enfonce plus avant dans l'esprit du spectateur.

Article V. — Le génie dramatique.

Le don de s'oublier soi-même, pour laisser les personnages parler le langage de leur caractère et vivre de leur vie propre, est le fond du génie dramatique. L'homme qui travaille pour le théâtre, fera abstraction de ses goûts, de ses opinions, de ses croyances mêmes, pour entrer dans l'âme de ses héros. Il cherchera à conjecturer les idées, les sentiments qui *durent* être les leurs. C'est la condition essentielle pour créer des types vrais et variés, qui ne soient pas les monotones porte-voix de l'auteur. L'art dramatique est donc l'art impersonnel par excellence, l'art où l'individualité du poète doit le moins apparaître. Les Romantiques ont trop ignoré cette loi; de là est venue la faiblesse de leurs pièces. Ruy Blas, Hernani, Didier, c'est Hugo, toujours Hugo; Kean, Antony, c'est A. Dumas père; Chatterton, c'est Vigny.

En revanche, nos tragiques du dix-septième siècle se sont entièrement soumis aux modèles qu'ils voulaient représenter. Quand Andromaque retrace les divers tableaux de la prise de Troie, ce n'est pas pour Racine, comme pour Hugo dans *les Burgraves*, une occasion de donner l'essor à son imagination épique et pittoresque; ce sont, au contraire, de courtes visions qui se lèvent d'elles-mêmes dans l'esprit de la veuve d'Hector. Elles sont suscitées par la présence de Pyrrhus, qui dirigeait le pillage de la ville et veut obtenir la main de sa captive.

Grâce à ce don de sortir de soi et de concevoir chaque personnage avec sa personnalité propre et sa physionomie distincte, les créations de Racine se détachent de sa pensée : elles grandissent, se meuvent et marchent devant lui, avec leur attitude et leur geste particuliers. Il voit Hermione, blême de désespoir, jetant son mépris indigné à la face de Pyrrhus :

> Vous veniez de mon front observer la *pâleur*
> Pour aller dans ses bras (1) rire de ma douleur (2).

Hermione, ou plutôt le poète saisit le mouvement de Pyrrhus, plein d'Andromaque, et impatient de se dérober à un entretien gênant :

> Tu lui parles du cœur, tu la *cherches des yeux.*

Dans *Phèdre* (3), il suit du regard la démarche chancelante de son héroïne, minée par la fièvre, les yeux rougis par les larmes :

> « N'allons point plus avant. Demeurons, chère OEnone.
> (Elle s'arrête. Elle presse légèrement le bras d'OEnone pour l'obliger de s'arrêter.)
> Je ne me soutiens plus, ma force m'abandonne.
> (Elle se laisse aller entre les bras d'OEnone.)
> Mes yeux sont éblouis du jour que je revoi,
> (Elle passe sa main sur ses yeux.)
> Et mes genoux tremblants se dérobent sous moi.
> (Elle se laisse tomber sur un siège) (4). »

Cette imagination qui donne aux personnages

(1) D'Andromaque.
(2) *Andromaque,* acte IV, sc. v.
(3) Acte I, sc. III.
(4) M. Brunetière, *Les Époques du Théâtre français*, p. 156-157. M. Brunetière ajoute en note : « Dans cette seule scène et rien qu'avant le vers :

Mon mal vient de plus loin...

je n'ai pas relevé moins de vingt-cinq attitudes différentes. »

une physionomie à part et comme une existence réelle, suppose une observation patiente et une psychologie singulièrement pénétrante. C'est en étudiant le jeu des passions autour de soi et en soi (1), qu'on arrive à créer, non des fantômes vides, mais des êtres concrets, en qui le spectateur reconnaît ses frères d'infortune. Le drame a ainsi pour support la réalité. Cela nous explique pourquoi Racine et Molière semblent avoir recherché de préférence les sujets déjà traités par leurs devanciers : ils se trouvaient, dès lors, en présence d'un large fonds d'observation morale, auquel ils n'avaient plus qu'à ajouter leurs découvertes personnelles.

Enfin, le dramaturge sera homme de métier. Si La Bruyère a pu dire : « C'est un métier que de faire un livre, comme de faire une pendule. Il faut plus que de l'esprit pour être auteur (2) », cette réflexion se justifie pleinement au théâtre, dont la technique ne laisse pas d'être assez compliquée.

Article VI. — Structure d'une pièce dramatique.

§ 1er. — *Exposition, péripéties, nœud, dénouement.*

Une pièce de théâtre, comme les autres œuvres d'art, doit avoir de l'unité et former un tout complet. Un drame ne sera donc pas, selon la définition de quelques modernes, « une tranche de vie », un fait découpé dans la réalité, une action fragmentaire ne se rattachant à rien, n'aboutissant à rien,

(1) Voir nos *Principes raisonnés de Litt.*, p. 63, et surtout la note 2.

(2) *Les Caractères*, ch. 1.

avec des personnages tombés du ciel. Ce procédé rappellerait celui d'Asmodée du *Diable Boiteux*, enlevant tout à coup le toit des maisons, pour nous faire contempler des êtres inconnus, sans passé, sans état civil. Or, au théâtre, on ne s'intéresse ni à une action ni à des personnages, quand on ne saisit pas les causes et les antécédents de cette action, qui reste pour nous un énigme, quand on ignore d'où viennent ces personnages et où ils vont, en un mot, quand on n'a pas fait connaissance avec eux. Une pièce aura donc un commencement, un milieu et une fin (1), ou, pour employer les termes techniques, une *exposition* ou prologue, un *nœud* et un *dénouement*, auquel, comme dans la vie, on n'arrive qu'à travers des *péripéties*. Nous avons défini ces quatre éléments, à propos de la poésie épique ou narrative. Cependant il importe d'ajouter quelques mots sur l'exposition et le dénouement dramatiques.

L'exposition. — *Définition.* — L'exposition, au théâtre, *a pour but de nous fournir les indications préalables, nécessaires à la clarté et à l'intérêt de la pièce :* lieu, moment, donnée générale de l'action, antécédents des personnages et tendances de leur caractère. De la sorte, l'œuvre se suffit à elle-même : elle ne suppose pas des connaissances antérieures que l'auteur nous devait et qu'il a omises. Pour citer en exemple, une des plus belles expositions qui soit au théâtre, la première scène d'Athalie indique le *lieu* du drame :

Oui, je viens dans son *temple* adorer l'Éternel.

(1) Ὅλον δ' ἐστι τὸ ἔχον ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τελευτήν. « Un tout est ce qui a un commencement, un milieu et une fin. » (Aristote, *Poét.*, ch. VII.)

Le *jour :* c'est la fête de Pentecôte, ou des Trompettes :

Où sur le mont Sina, la loi nous fut donnée.

L'*heure* même : c'est le matin :

Mais du temple déjà *l'aube blanchit* le faîte.

Les caractères se dessinent. Joad a la foi inébranlable et militante :

— Je crains Dieu, cher Abner, et n'ai point d'autre crainte.
— La foi qui n'agit point est-ce une foi sincère?

Abner, loyal, a le « zèle officieux », mais timide. La « superbe » Athalie, depuis deux jours,

Dans un *sombre chagrin* paraît ensevelie.

Mathan, son mauvais génie, le renégat que « le temple importune »,

Plus *méchant* qu'Athalie à toute heure l'assiège.

On pressent le terrible drame qui va se jouer et autour de quel personnage (Joas). Voici, en effet, comment Abner parle d'Athalie :

Je l'observais hier, et je voyais ses yeux
Lancer sur le lieu saint des regards furieux,
Comme si, dans le fond de ce vaste édifice,
Dieu cachait un *vengeur* armé pour son supplice.

Enfin, la deuxième scène, entre Joad et Josabeth, nous apprend les projets du grand prêtre à l'égard de Joas, c'est-à-dire le sujet de la pièce. En même temps, Josabeth résume l'histoire antérieure de l'enfant mystérieux; elle nous révèle comment elle l'a élevé dans le Temple et comment elle l'avait arraché au carnage.

Ses qualités. — L'exposition, naturellement, aura une forme dramatique :

1° Par son caractère *impersonnel.* Il ne faut pas, comme dans les pièces d'Euripide, que le poète instruise directement le public de ce qui va se passer et détruise par avance l'attrait de curiosité. Les personnages engagés dans l'action nous apprendront indirectement, sans en avoir l'air et en s'entretenant de leurs propres affaires, les détails nécessaires pour comprendre le drame dont ils vont être les héros. Ainsi l'exposition d'Athalie commence par le dialogue entre Joad et Abner; elle s'achève par la conversation entre Joad et Josabeth.

2° Par le *demi-jour* qu'elle projette sur les événements qui vont se dérouler : assez complète pour nous donner l'intelligence du sujet et nous en faire pressentir l'intérêt; pas assez pour dissiper entièrement le mystère planant sur les hommes et les choses près d'entrer en conflit. Elle laisse une part d'inconnu et n'écarte qu'un coin du voile, qui se lèvera progressivement sur l'âme des personnages et la suite des événements.

3° Enfin, si toute exposition doit être *rapide,* cette qualité est surtout d'obligation dans un genre dont l'objet est de résumer et de concentrer. Considérées à ce point de vue, les expositions de Racine, notamment dans *Bajazet* et *Athalie,* sont de vrais modèles. Corneille est loin d'avoir cette brièveté.

Dénouement. — Le dénouement *nous fixe sur le sort des principaux personnages mis en scène.* « La tragédie étant l'imitation d'une action complète, où plusieurs personnes concourent, cette action n'est point finie que l'on ne sache en quelle

situation elle laisse ces mêmes personnes (1). »

Le dénouement « doit être tiré du fond même de la pièce (2) », et non pas être amené par un fait ou un personnage étrangers à l'action. Horace (3), après Aristote, blâme l'intervention d'un dieu qui n'a pas été mêlé à l'intrigue et arrive à l'aide d'un *truc*, ἀπὸ μηχανῆς, *ex machina* (4), comme dans le *Philoctète* de Sophocle et dans maints drames d'Euripide, uniquement pour trancher le nœud que le poète n'a pas su ou n'a pas daigné débrouiller autrement.

Les dénouements de *l'Avare* et du *Tartufe* sont également postiches. Avec la comédie telle que l'avait conçue Molière, il était difficile et parfois impossible — ce qui justifie en partie le poète — d'éviter ce défaut. En effet, dans la comédie de caractère, les personnages restant fidèles à eux-mêmes et ne pouvant se corriger d'une passion inconsciente, il fallait ou laisser la passion aller jusqu'au bout et finir la comédie en drame, les biens d'Orgon restant à Tartufe, ou lui barrer brusquement la

(1) Racine, 1re préf. de *Britannicus*.

(2) Racine, préf. d'*Iphigénie en Aulide*. Comparez Aristote, *Poét.*, XV, § 2 : φανερὸν οὖν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου συμβαίνειν καὶ μὴ, ὥσπερ ἐν τῇ Μεδείᾳ, ἀπὸ μηχανῆς. « Il est donc évident que les dénouements des pièces doivent sortir de la pièce même et non, comme dans la *Médée* (d'Euripide), d'un truc. »

(3) Nec deus intersit nisi dignus vindice nodus
Inciderit...

« Pas d'intervention d'un dieu, à moins que le nœud ne réclame un vengeur. » (*Art poét.*, v. 191 et 192.) Ainsi, dans le *Prométhée* d'Eschyle, les anathèmes du Titan contre Zeus, justifient l'intervention de ce dernier, à la fin du drame.

(4) Ces deux expressions, grecque et latine, étaient devenues proverbiales. Un mécanisme ou truc (*machina*), placé à gauche et au-dessus de la scène, faisait apparaître le dieu à point nommé.

route par un obstacle venu du dehors, l'arrivée de l'Exempt.

§ 2. — *Actes, entr'actes, scènes, dialogues, monologues, récits, chœurs.*

Actes. — Les actes sont les grandes divisions d'une pièce. *Ils forment, dans l'ensemble total, des ensembles partiels qui groupent en une même série un certain nombre de situations.* Déjà au temps d'Horace, c'était une règle de découper en cinq actes les tragédies et les comédies (1). Horace semble constater une tradition qui remonte peut-être à l'époque alexandrine (2). Cette tradition fut conservée dans notre théâtre classique; le troisième acte y marquant le point culminant de l'action et le moment le plus pathétique ou nœud.

Une telle division est commode pour le public, qui a l'itinéraire de la pièce tracé d'avance. Elle répond assez bien à la longueur voulue pour le développement des caractères. Mais, comme Hugo le remarquait, en sa préface des *Burgraves* (3), elle est sou-

(1) Neve minor neu sit quinto productior actu
Fabula quæ posci vult et specta reponi.
« Qu'elle ne reste pas en deçà ou qu'elle n'aille pas au delà du cinquième acte, la pièce qui veut être demandée et, après une *première*, être remise à la scène. » (*Art poét.*, v. 189, 190.)

(2) Chez les Grecs, ni la longueur ni le nombre des *épisodes* correspondant à nos actes, n'étaient rigoureusement fixés. Cependant, dès l'époque classique, l'usage, sans être une loi, s'établit de diviser la tragédie en quatre *épisodes* dont le dernier s'appelait parfois *exode* (ἔξοδος), ou *sortie du chœur*. En y ajoutant le prologue, ou exposition, cela donnait cinq actes.

(3) « Tout ouvrage de l'esprit doit naître avec la coupe particulière et les divisions spéciales que lui donne l'idée qu'il renferme. »

vent artificielle. Tout sujet ne saurait se répartir naturellement en cinq actes, pas plus que tout discours ne saurait se diviser toujours et logiquement en trois points, suivant l'habitude de certains prédicateurs. Aujourd'hui la division en cinq actes ne fait plus loi. On dépasse rarement ce nombre, mais souvent on reste en deçà.

Entr'actes. — Les actes sont séparés les uns des autres par des entr'actes, ou *moments de repos, plus ou moins longs, pendant lesquels le rideau tombe et le spectacle cesse.* Chez les Grecs, ces instants d'arrêt étaient remplis par les *stasima,* ou chants du chœur.

Souvent, pendant l'entr'acte, l'action est censée continuer derrière la toile. Entre le troisième acte et le quatrième d'*Andromaque,* la veuve d'Hector est allée au tombeau du guerrier troyen et a déclaré ensuite à Pyrrhus qu'elle consentait à l'épouser. Ces deux scènes, qui se sont passées dans la coulisse, sont résumées au commencement du quatrième acte. L'entr'acte est donc un moyen de simplifier l'action, lorsqu'elle est trop touffue et trop chargée d'incidents. Il permet encore de l'abréger; car les événements écoulés hors de la vue du spectateur pendant que le rideau est baissé, dépassent ordinairement la durée qui sépare deux actes. Dans *les Euménides* d'Eschyle, entre deux *épisodes,* la scène se transporte de Delphes à Athènes.

Scènes. — Les actes se subdivisent en scènes, *constituées par la présence des mêmes personnages.* Chaque fois que l'un d'eux s'en va ou arrive, il y a nouvelle scène. Les scènes, à leur tour, sont remplies par les dialogues, les monologues, les récits.

Dialogue. — Le dialogue est l'expression natu-

relle des sentiments, sur la scène; il est un élément essentiel au théâtre. Quand on met plusieurs individus en présence, c'est, apparemment, parce qu'ils ont des idées à échanger, des intérêts à débattre. L'opposition des idées et des caractères se traduit par la discussion.

Ses qualités. — Le dialogue sera animé et passionné, comme les personnages eux-mêmes. Il ne dégénérera pas en dissertation philosophique. Trop souvent, chez A. Dumas fils, on sent l'auteur qui nous expose ses théories par la bouche d'un acteur. Or, le théâtre est action, et les personnages, pleins de la passion qui les possède, ont hâte de la faire triompher. Donc, point de tirades ou de développements qui ne vont pas à faire avancer l'action ou à mettre en relief les caractères; point de mots pour la galerie. Comme dans un duel, il faut que tous les coups portent et que l'attaque appelle aussitôt la riposte (1).

Monologue. — Le monologue est, de soi, peu dramatique. Il est peu vraisemblable qu'un homme s'entretienne avec lui-même à haute voix. Au surplus, pendant ce temps, — et c'est un grave inconvénient — l'action s'arrête. Le monologue est une de ces conventions, assez nombreuses dans l'art, mais qui, de ce chef, demandent à être restreintes. Aussi n'est-il qu'une exception et une *courte* exception. Il est de mise en ces moments décisifs, où un personnage, partagé entre deux sentiments contraires et également forts, qui se mêlent et se combattent, rentre en lui-même, cherche à s'analyser et à se connaître, soit pour prendre une décision (monolo-

(1) Corneille excelle dans ces dialogues rapides. Voyez *Le Cid*, acte I, sc. III; acte II, sc. II.

gue d'Auguste, *Cinna*, acte IV, sc. II), soit pour tâcher de voir clair dans une décision prise sous le coup de la passion. Tel est le monologue, vrai modèle du genre, par où commence le cinquième acte d'*Andromaque*. C'est un moyen d'expliquer plus à fond un caractère.

Parce qu'ils sentaient combien cette convention était peu dramatique, et pour en limiter l'emploi, Corneille et Racine ont introduit les confidents dans leurs tragédies.

Confidents. — On appelle ainsi des *personnages qui n'influent pas sur l'action et dont l'unique rôle est de donner la réplique aux personnages principaux*. Andromaque et Hermione ont chacune leur suivante : Céphise et Cléone sont leurs dames d'honneur, ou, comme nous dirions aujourd'hui, leurs dames de compagnie. Pyrrhus ne va pas sans son vieux gouverneur Phœnix, ni Oreste sans son ami Pylade, mais ce dernier joue un rôle, au moins au dénouement.

Les confidents sont un ressouvenir de la nourrice et du pédagogue antiques, ou encore, du coryphée (1) dialoguant avec l'acteur en scène. Chez les anciens, la plupart de ces personnages secondaires prennent part à l'action et ont une physionomie. Nos confidents, au contraire, sont, en général (2), effacés, passifs, sans individualité. Les romantiques ont voulu les supprimer; mais,

> Souvent la peur d'un mal nous conduit dans un pire.

Ils ont multiplié les monologues interminables,

(1) Κορυφαῖος, chef du chœur.

(2) Il y a quelques exceptions, OEnone, la nourrice de Phèdre, dans la tragédie de Racine.

comme celui de Don Carlos, au tombeau de Charlemagne (1).

Récits. — Le théâtre, par définition (2), est spectacle et action. Cependant, assez souvent les faits y sont racontés, au lieu d'être représentés. Le récit, à la scène, offre plusieurs avantages.

1° Il sert à résumer des événements qui se sont passés hors de la vue du spectateur, soit parce qu'ils sont antérieurs au moment où commence la pièce (origines de la passion de Phèdre pour Hippolyte) (3), soit parce qu'ils sont arrivés hors de l'endroit où le drame est censé se jouer (combat des Maures; empoisonnement de Britannicus). De la sorte, on n'est pas obligé d'éparpiller et de promener l'action en cent lieux divers, ni de recourir aux fréquents et peu vraisemblables changements de décors à vue. Le récit permet ainsi d'observer les unités de temps et de lieu. Il est une condition de la concentration dramatique.

2° Dans notre théâtre classique, qui est surtout *psychologique,* Racine se sert encore de la narration, pour montrer les réactions subies par l'âme des personnages, au contact des faits. Hugo paraît l'oublier, quand il lui reproche d'avoir « relégué dans la coulisse cette admirable scène du banquet, où l'élève de Sénèque empoisonne Britannicus dans la coupe de la réconciliation » (4). Pour Racine, ce n'est pas le spectacle extérieur, mais le cœur humain, qui est le principal. Il tient à noter l'hypocrisie de Néron, em-

(1) V. Hugo, *Hernani*, acte IV, sc. II.
(2) Θέατρον (de θεῶμαι, contempler), lieu où l'on assiste à un spectacle.
(3) *Phèdre,* Acte I, sc. III.
(4) *Préface de Cromwel*, éd. Lemerre, p. XXXVII.

brassant Britannicus, et, après le forfait, le calme du monstre :

> . . . . . sur son lit il demeure penché;
> D'aucun étonnement il ne paraît touché.

Il peint ces courtisans qui,

> Sur les yeux de César composent leur visage (1).
> . . . . . .

Si la scène, au lieu d'être analysée, avait été mise sous nos yeux, plusieurs détails de psychologie auraient échappé aux spectateurs troublés par l'émotion et moins observateurs que le poète.

3° L'usage grec, qui devint une loi au dix-septième siècle, défendait d'ensanglanter la scène. Horace, déjà, n'admettait pas que Médée égorgeât ses enfants devant le public (2). Le spectacle des assassinats et des suicides remue les nerfs plutôt que l'âme; il affaiblit l'impression esthétique, quand il ne la détruit pas. Le récit, au contraire, amortit le choc des faits. Nous lisons sur les journaux la relation de crimes dont nous ne supporterions pas la vue.

Le chœur. — Sur le théâtre grec, le chœur eut, à l'origine, la principale place. Sorti du chœur dithyrambique en l'honneur de Dionysos, il joua le rôle d'un véritable acteur. Ses chants ou *stasima*, entre deux *épisodes*, résumaient l'impression produite par le spectacle : pensées religieuses, craintes, espérances, leçons de modération. Il représentait le peuple du théâtre de Shakespeare, sans avoir la même agitation ni la même turbulence. Conformément à la loi de l'évolution, qui tend à éliminer d'un genre les éléments étrangers, son

(1) *Britannicus*, acte V, sc. v.
(2) Ne pueros coram populo Medea trucidet.
(*Art poét.*, v. 185.)

rôle alla diminuant d'Eschyle à Euripide. L'élément lyrique disparaît complètement de notre tragédie classique. Les *stances* du *Cid* et de *Polyeucte,* les chœurs d'*Esther* et d'*Athalie* sont des exceptions.

§ 3. — *Les trois unités.*

Qu'en *un lieu,* qu'en *un jour, un seul fait* accompli,
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.

C'est ainsi que Boileau (1) formule ce qu'on appelle, dans le langage dramatique, « la règle des trois unités » de *lieu,* de *temps* et d'*action.* Sinon, l'unité d'*action,* à tout le moins l'unité d'*intérêt* est absolument nécessaire : elle s'impose à toute œuvre d'art. Quant aux deux autres, après avoir été la loi et les prophètes pendant la période classique, elles furent vivement attaquées par les Romantiques, qui les rejetèrent, en se fondant sur l'exemple de Shakespeare. A le bien prendre, la question est plus importante qu'elle n'en a l'air. Suivant qu'on la résout dans un sens ou dans l'autre, on aboutit à deux systèmes dramatiques diamétralement opposés. Elle mérite donc un examen sérieux.

L'unité de lieu exige que les événements représentés sur la scène, se passent en un même endroit, une maison, un palais, un temple ou leurs abords, tout au plus une ville, comme le veut Corneille.

Par unité de temps on entend une action qui répond à une durée *réelle* ne dépassant pas sensiblement vingt-quatre heures.

Historique. — Les unités de lieu et de temps n'ont pas été inventées par Chapelain, pour ennuyer

(1) *Art poétique*, ch. III, v. 45, 46.

Corneille : elles sont plus anciennes et ont occupé les esprits, non seulement en France, mais encore en Europe. Dès le seizième siècle, les érudits italiens commentent Aristote et les discutent. En Espagne, Cervantès les défend contre Lope de Vega; en Angleterre, Ben Johnson les observe et Shakespeare n'en a cure. Chez nous, Vauquelin de La Fresnaye, avant Boileau, les codifie dans son *Art poétique* (1605). Mais jusqu'en 1629, elles restent, en France, à l'état de théorie pure. A cette date, Mairet les applique le premier (1), dans sa *Silvanire*, pastorale composée « avec toutes les rigueurs que les Italiens avaient accoutumé de pratiquer en ce genre d'écrire ». La préface ajoutée, en 1631, à sa *Sophonisbe* parue en 1629, est un traité en forme sur la question. Mairet y invoque l'usage des Italiens, des anciens, l'autorité d'Aristote, de Heinsius, de Scaliger. Il se prévaut surtout de la *vraisemblance* dramatique, le grand cheval de bataille des théoriciens à venir. Corneille, à Paris, est informé des nouvelles règles et y conforme sa tragi-comédie de *Clitandre* (1632). Chapelain parle des unités à Richelieu; le Cardinal-Auteur les approuve. Mais c'est l'Académie qui, par ses *Sentiments sur le Cid* (1638), en fait un article inviolable du code dramatique.

Cependant, le public, certains théâtres, comme l'Hôtel de Bourgogne, qui perdait là une occasion d'exhiber ses nombreux décors, force auteurs, « les irréguliers », restent réfractaires à la poétique officielle. Il faudra les chefs-d'œuvre de Molière et de Racine, pour la faire universellement accepter chez

(1) La *Cléopâtre* de Jodelle, représentée en 1552, a les trois unités. Mais c'est là une rencontre fortuite, due à l'imitation des anciens.

nous. Jusqu'à l'avènement du Romantisme, les plus hardis révolutionnaires, tels que Diderot, ne songeront pas un seul instant à s'en affranchir.

Discussion. — Au début du dix-neuvième siècle, les unités de temps et de lieu furent attaquées par le poète italien Manzoni (1), et, après lui, par Hugo, dans sa *Préface de Cromwell.*

L'autorité d'Aristote. — C'était au nom d'Aristote qu'on avait prétendu les imposer. Or, Aristote, dans sa *Poétique*, est muet sur la seconde; quant à la première, il constate simplement que la tragédie grecque « s'efforce, le plus qu'il lui est possible, de se tenir dans une révolution de soleil ou de s'en écarter peu » (2). Il énonce un fait, non une loi.

L'unité de temps n'était pas, chez les Grecs, aussi rigoureuse qu'on pourrait le croire, d'après Aristote. Pendant les *stasima*, les événements se précipitent parfois avec une rapidité qui, à la réflexion, paraîtrait bien invraisemblable. Durant le premier *stasimon* de l'*Agamemnon*, l'armée arrive de Troie à Argos. *Les Euménides*, *les Perses* et le théâtre d'Euripide offrent de pareilles conventions.

Si l'action des pièces grecques qui nous restent, se passe en général dans le même lieu, cependant *les Euménides* d'Eschyle nous transportent de Delphes à Athènes; *les Grenouilles* d'Aristophane, de la terre aux enfers, et *la Paix*, de la terre au ciel, puis du ciel à la terre. On pourrait, sans doute, citer d'autres exemples, si nous avions les nombreuses

(1) *Lettre de M. Manzoni à M. Chauvet sur les unités de temps et de lieu dans la tragédie.*

(2) Ἡ μὲν γὰρ ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι, ἢ μίκρον ἐξαλλάττειν. (*Poét.*, v.)

pièces anciennes aujourd'hui perdues. Il semble même que les Grecs aient connu le décor simultané, qui fut celui de notre théâtre au moyen âge et servait à figurer divers lieux sur la scène. Dans *les Choéphores*, le tombeau d'Agamemnon et le palais de Clytemnestre sont censés assez distants pour qu'on ne puisse apercevoir dans un endroit ce qui se passe dans l'autre.

La vraisemblance. — A côté de l'argument d'autorité, on invoquait, depuis Mairet jusqu'à Racine (1), comme argument intrinsèque, la vraisemblance, ou conformité du théâtre avec la réalité. Une pièce se jouant en deux heures, il semblait naturel qu'il n'y eût pas un trop grand écart entre le temps de la représentation et celui que les événements avaient mis à s'accomplir effectivement. Les partisans des unités confondaient la vraisemblance et l'illusion (2). Le théâtre, comme les autres genres littéraires et plus encore, a sa part de convention. Si l'on admet qu'une représentation de deux heures réponde à une réalité de vingt-quatre heures, ce qui est déjà un postulatum, on se demande pourquoi il serait interdit d'étendre davantage cette durée réelle. D'ailleurs, dans le système classique, est-il bien vraisemblable que des personnages venus d'un peu partout, ayant affaire un peu partout, qui parfois cherchent à *s'éviter*, se rencontrent toujours et *inévitablement* dans un même salon ou un même palais?

En somme, ces deux unités, objet de tant de disputes et défendues par de faibles arguments, n'ont pas pour le public l'importance qu'on a cru. Le spectacle qui s'étale sur la scène, nous transporte dans

(1) Première Préface de *Britannicus*.
(2) Voir nos *Principes raisonnés*, p. 14.

une région idéale où les distances de temps et d'espace sont, sinon supprimées, du moins oubliées. Nous sommes tout à l'enchaînement des faits et à la succession des sentiments; nous échappons, et c'est le grand bienfait de l'art, à la réalité matérielle et contingente. De même que, durant une conversation intéressante, les heures s'écoulent à notre insu, de même que, durant une excursion à travers un pays pittoresque, nous ne songeons pas à l'espace parcouru, ainsi, au théâtre, il ne viendra à l'idée de personne, à moins qu'on ne soit un pédant, de tirer sa montre, pour établir la comparaison entre la durée fictive et la durée réelle, entre l'art et la vie. Le théâtre, comme l'histoire, comme la peinture, a sa perspective : l'histoire nous fait franchir, d'un chapitre à l'autre, les années et les espaces. Sur une toile de quelques centimètres, le peintre représente des sites dont les uns sont devant nous et les autres se perdent au loin.

Tout au plus, peut-on demander au dramaturge de ne pas entasser les événements et de ne pas faire succéder les pays avec l'invraisemblance du kaléidoscope. Sans doute, on ne saurait supporter une pièce, où le héros

> Enfant au premier acte, est barbon au dernier (1).

Mais où se trouve la limite? C'est au bon sens du poète, non aux érudits, à la fixer.

Vraie solution. Les deux systèmes dramatiques. — 1° *Conception antique et classique.* — Le dernier mot, et le mot juste, sur les unités de temps et de lieu, a été dit par la critique moderne, qui cherche à *expliquer*, plutôt qu'à *dogmatiser*. Elle

(1) Boileau, *Art poétique*, ch. III, v. 42.

y a vu, non une loi générale et absolue, mais la conséquence d'un système dramatique particulier aux Grecs et à notre dix-septième siècle. Ces unités sont le résultat de la concentration scénique portée à son plus haut point. Ici encore, pour employer l'expression de G. Flaubert, « ce qu'on prend pour le dehors est tout bonnement le dedans ».

Les Grecs aimaient un sujet simple, d'un dessin net, et, comme dit Aristote, « facile à embrasser d'un coup d'œil » (1). Leurs tragédies les plus compliquées, celles qu'Aristote appelle *implexes*, sont d'une intrigue élémentaire, à côté des pièces de Scribe. Ils se contentaient de tailler dans les légendes formant la masse épique, un épisode qui leur servait à mettre en lumière et à développer quelques beaux sentiments. Même au théâtre, ils restent des artistes épris de beauté plastique. Leurs pièces, par l'eurythmie, la sobriété et la pureté des lignes, rappellent l'architecture du Parthénon. Une action ainsi comprise n'a besoin ni de beaucoup d'espace ni de beaucoup de temps (2).

Pour nos classiques, en général, et pour Racine, en particulier, on l'a répété maintes fois, après Gœthe, la tragédie est une *crise*, un épisode de la vie d'un personnage, un orage depuis longtemps préparé, qui vient éclater sur la scène. Le poète prend la passion à son paroxysme, et près du dénouement. Or, une crise ne saurait durer, ni s'espacer : c'est affaire de

(1) Εὐσύνοπτον, *Poét.*, ch. VII.

(2) Ajoutez que le chœur, restant constamment en scène, rendait difficile le changement de lieu. S'il avait disparu pendant les entr'actes, comme les autres acteurs, on aurait pu croire plus facilement que, durant cette *disparition momentanée*, il s'était transporté ailleurs. Cependant cette difficulté n'a pas toujours arrêté les Grecs.

quelques heures entre des hommes que leurs intérêts et leurs passions amènent *en un même lieu*, comme en un champ clos, pour tenter un effort suprême et engager une lutte décisive.

L'action est « chargée de peu de matière (1) ». Racine cherche même à se rapprocher de « cette simplicité qui était si fort du goût des anciens » (2). Il lui faut donc peu de temps et peu d'espace pour dérouler, à la scène, quelques situations révélatrices de l'âme des personnages. La tragédie, ainsi ramassée et allégée, se meut à l'aise dans le cadre des unités. Cela nous a valu un drame très spécial, d'une grande beauté, et très français.

L'esprit français, en effet, aime, par-dessus tout, l'ordre, la simplicité et la clarté. Personne, mieux que nos classiques, n'a répondu à ces exigences. Aussi, après la banqueroute du théâtre romantique, qui, méconnaissant notre génie national, eut le tort de vouloir imiter l'Angleterre et l'Allemagne, nos auteurs contemporains, par leur seul effort vers la rapidité et la concentration lumineuse, trouvent souvent, et par surcroît, les trois unités.

Une critique de Hugo. — L'unique reproche sérieux, ou plutôt spécieux, adressé à la théorie classique, c'est de « mutiler hommes et choses » (3), et d'avoir borné l'essor de nos grands poètes (4) Dans une métaphore d'un goût douteux et renouvelée de maître Jacques, Hugo s'écrie : « C'est avec les ciseaux des unités qu'on leur a coupé l'aile (5) ». Mais l'art est forcément une mutila-

(1) Racine, première Préface de *Britannicus*.
(2) Préface de *Bérénice*.
(3) Préface de *Cromwell*, p. XXXII (édition Lemerre).
(4) *Ibid.*, p. XXXIV.
(5) *Ibid.*

tion, ou, pour employer un mot plus juste, *un côté* de la vie ; il ne saurait prétendre à la représenter sous tous les aspects et dans son entier. La sculpture ne reproduit du corps humain que les lignes et le modelé ; elle abandonne la couleur à la peinture. La musique s'occupe de l'harmonie des sons et laisse les paroles à la poésie. Or, chacun de ces arts est complet en soi : il ne mutile pas plus la vie que la science ne mutile la vérité en n'en prenant qu'un des côtés. La psychologie ne tronque pas l'homme, parce qu'elle étudie l'âme et laisse l'étude des fonctions organiques à la physiologie.

Il semble même qu'un art perde en profondeur et en vivacité d'impression, à mesure qu'il s'étend et empiète sur les arts voisins. Faire du drame « la poésie complète », et y introduire « l'ode et l'épopée », comme le prétendait Hugo, c'est réduire l'élément dramatique, au profit d'éléments étrangers. « Cette large peinture de la vie » est le propre de l'épopée ou du roman.

Les romantiques invoquaient l'exemple de Shakespeare, « le dieu du théâtre », d'après Hugo. Ils oubliaient « qu'à peine peut-on jouer dans leur intégrité six ou huit drames de Shakespeare ; que son « théâtre », en tant que « théâtre », est l'enfance de l'art ; qu'il y a lieu de croire, comme on l'a dit, que, « s'il vivait de nos jours, il eût fait des romans ou des histoires de la moitié de ses drames (1) ».

2° *Conception moderne et romantique.* — Évi-

(1) F. Brunetière, *Les Époques du Théâtre français*, p. 359-360. M. Brunetière ajoute en note : « N'est-ce pas un Anglais — Charles Lamb, si je ne me trompe — qui a soutenu qu'à la représentation, les plus rares qualités du génie de Shakespeare paraissaient comme anéanties par la grossièreté du mélodrame qui en est l'occasion plutôt que le support? »

demment, les unités de temps et de lieu sont absolument inapplicables au théâtre, tel que l'ont compris Lope de Vega et Guilhem de Castro, en Espagne; Shakespeare, en Angleterre; Schiller et Gœthe, en Allemagne; les auteurs de *Mystères*, et, plus tard, Hugo, A. Dumas père, Vigny, en France.

Ce théâtre tient de l'épopée par l'ampleur de l'action, la multiplicité des événements, le nombre considérable des personnages, la peinture de toute une époque (1), le spectacle susbtitué au récit, l'alternance du tragique et du comique, surtout par l'histoire entière d'une passion au lieu d'un épisode de cette histoire.

Si l'on veut prendre une idée générale de la différence d'architecture entre une pièce romantique et une pièce classique, que l'on compare le *Timon d'Athènes* de Shakespeare, et *le Misanthrope*. C'est le même sujet. Mais, tandis que Molière, dès la première scène, nous représente un Alceste bourru, intraitable, furieux contre l'humanité et, finalement, chassé dans un désert par trois ou quatre aventures banales, Shakespeare nous donne en spectacle les origines de cette misanthropie. Nous voyons Timon, riche, généreux, obligeant, se ruiner à secourir ses amis. Lorsqu'il est dans le besoin, il croit pouvoir compter sur eux; mais tous l'abandonnent. Cette ingratitude change son amour en haine. Il médite une vengeance bouffonne. Feignant d'avoir recouvré sa fortune, il invite ses faux amis à un repas, leur fait jeter à la tête l'eau chaude qui est dans les plats, puis quitte Athènes et s'en va dans les bois.

(1) Ainsi *Roméo et Juliette* est le tableau de l'Italie, au quatorzième siècle, avec ses duels, meurtres, poisons, bals, rivalités intestines.

Shakespeare, à la différence de Molière, suit son héros au désert. Timon, enrichi de nouveau par la découverte d'un trésor, donne de l'or à Alcibiade exilé, pour que celui-ci perde sa patrie et se perde ensuite lui-même. Il meurt enseveli dans sa haine pour le genre humain.

Lorsque l'action et les caractères prennent un tel développement, lorsqu'on fait l'histoire d'une âme, vingt-quatre heures ne sauraient suffire. Les personnages ne sauraient davantage s'immobiliser dans un lieu, durant des semaines et des mois; ils se déplacent forcément, et l'action avec eux.

Au surplus, toute période un peu longue de la vie d'un homme a ses jours de tristesse et de gaieté. Toute pièce comprenant un grand nombre de personnages et embrassant plusieurs points de l'espace, nous montrera nécessairement des gens qui rient, à côté de gens qui pleurent. Ce mélange du tragique et du comique, dans un drame d'une ampleur épique, produit une variété qui repose et détend le spectateur. Puis, comme le remarquait Hugo, le grotesque y sert de repoussoir au sublime. Thersite fait ressortir Achille.

Au contraire, nos classiques maintiennent sévèrement la distinction des genres; c'est à peine si, chez eux, la tragédie côtoie, par instants, la comédie, ou si la comédie effleure la tragédie. C'est d'abord une conséquence de leur système dramatique : des personnages emportés, dès le début, par la fureur de la passion, ne songent guère à s'égayer. Ensuite, pendant une crise de quelques heures, la tragédie ne saurait se mêler à la comédie sans bouleverser l'économie de la pièce : faute d'un temps suffisant pour nous ramener, sans secousse et sans heurt, de la région des orages dans

le plat pays du rire. Enfin, un Racine et un Molière — en cela bien Français et bien artistes — veulent qu'on emporte de la représentation une impression franche et pure de tout alliage.

En somme, l'école dont Shakespeare est le plus illustre représentant, a tenu à nous donner une large vision de *la vie,* dans son mouvement et son fourmillement bigarré. Racine veut que nous gardions, après le rideau baissé, une image de *beauté* harmonieuse et simple. L'un a construit un monument semblable à ces cathédrales du moyen âge, dont les lignes vont et viennent, se heurtent et se coupent, immense poème de pierre, où les gargouilles fantastiques grimacent au-dessus des saints en prière; l'autre a dressé un temple grec, de proportions modestes, mais d'un profil si pur, si régulier! et une si belle lumière y éclaire les personnages dans leur attitude sculpturale!

Article VII. — Nature du plaisir dramatique.

Une nouvelle théorie. — Un Allemand, M. Herckenrath, un Français, M. É. Faguet, prétendent que le principe de l'émotion dramatique est « la férocité de l'homme à l'égard de son semblable » (1). Ce serait là un vieux reste de la sauvagerie primitive, qui trouvait jadis un aliment dans les combats de gladiateurs, et qui, aujourd'hui encore, se plaît aux courses de taureaux, aux combats de coqs et à la chasse.

(1) É. Faguet, *Drame ancien. Drame moderne,* p. 4.
Un philosophe allemand, Nietzsche, va plus loin encore, et dit : « Voir souffrir fait du bien; faire souffrir, plus de bien encore. »

L'agrément de la comédie, d'après M. Faguet, « est trop évidemment fondé sur la malignité. Ce qui nous fait plaisir à la comédie, c'est de nous moquer des sottises d'êtres semblables à nous, c'est évidemment un plaisir à base de férocité » (1). Nous apportons à la tragédie des dispositions analogues. « L'homme va chercher à la tragédie un plaisir qui naît pour l'homme du malheur de l'homme (2). » Nous y goûtons, il est vrai, une douce satisfaction à *pleurer* sur les infortunes de nos semblables; mais, au jugement du même critique, « ce plaisir efface même ce qu'il pouvait y avoir de justificatif dans le fait d'avoir pleuré. Vous avez été chercher un plaisir dans le malheur d'autrui, et vous y avez trouvé du plaisir. Voilà tout ce qui reste au fond du creuset. Vous êtes méchant (3). » Donc, « le théâtre exploite en nous la tendance que nous avons à trouver du plaisir, d'une façon ou d'une autre, avec rire ou avec larmes, dans le malheur d'autrui, sans souffrir nous-mêmes. C'est le principal » (4). Ainsi l'émotion dramatique serait une jouissance de cannibales en habit noir et en cravate blanche.

Réfutation. — Cette thèse est un paradoxe. Si elle était vraie, il faudrait l'étendre à toute la littérature et aux arts. L'épopée et l'histoire sont les récits de guerres et de carnages; la poésie lyrique est faite de larmes :

> Les plus désespérés sont les chants les plus beaux,
> Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots.

La plupart des romans ne sont que des tissus d'a-

(1) É. Faguet, *Drame ancien. Drame moderne*, p. 5.
(2) *Op. cit.*, p. 8.
(3) *Op. cit.*, p. 8.
(4) *Op. cit.*, p. 13, 14.

ventures tragiques. Dans les arts, le peintre et le sculpteur traitent des sujets tristes : *le Radeau de la Méduse,* les *Massacres de Scio,* le *Laocoon*; les musiciens composent des *Marches funèbres.*

En réalité, le théâtre a précisément pour objet, comme tous les autres arts, de substituer à nos instincts bas et féroces des sentiments élevés et généreux, en étouffant l'animalité au profit de l'humanité. Peut-être faut-il entendre ainsi cette *purification,* ou *purgation* (κάθαρσις), dont Aristote a parlé, à propos de la tragédie. Ensuite, il nous aide à nous connaître mieux. C'est la science de notre vie morale que nous allons chercher dans ces analyses pénétrantes et vivantes, qui sont le principal mérite — et le grand bienfait — du véritable auteur dramatique. Or, la science la plus digne de l'homme n'est-ce pas la science de l'homme?

Si nous descendons du général dans le particulier, et si nous examinons les deux espèces principales du poème dramatique, la comédie et la tragédie, le plaisir qu'elles nous procurent n'est nullement « à base de férocité ».

Le rire désapprobateur dans la comédie. — La prétendue malignité à l'endroit des personnages comiques, porte sur des travers ou des vices qui la justifient pleinement. Le rire — nous aurons occasion de le prouver, en parlant du ridicule — est, au théâtre, une manière adoucie de la désapprobation dont l'indignation, dans la tragédie, est une forme violente. C'est donc un plaisir raisonnable et humain.

Quant à l'émotion tragique, Aristote en a très bien marqué le caractère. Elle est faite, selon lui, de pitié et de terreur (δι' ἐλέου καὶ φόβου) (1).

(1) *Poétique,* ch. VI, § 1.

La pitié dans la tragédie. — La pitié, ou mieux, suivant l'heureuse expression de Saint-Marc-Girardin, la « sympathie que l'homme sent pour l'homme (1) », est le fond de l'émotion dramatique. Nous allons au théâtre nous apitoyer et pleurer sur nos semblables, ou plutôt sur nous-mêmes; car chacun se reconnaît dans ces êtres qui souffrent et se lamentent (2). Or, la pitié est le commencement de la charité, cette appellation chrétienne de l'amour; c'est l'aumône du cœur, laquelle, dans la vie, provoque l'autre. Voilà pourquoi nous voulons sur la scène des personnages *sympathiques* (3), victimes de leur propres passions ou de celles des autres, peu importe, mais gardant un fond de bonté morale à travers leurs égarements et leurs faiblesses. C'est par là qu'ils nous attachent et nous forcent à les aimer, au moins dans une certaine mesure.

Or, il est contradictoire d'aimer une personne et d'aimer la voir souffrir. Donc ce ne sont pas les souffrances d'autrui qui nous font plaisir au théâtre. Il n'est même pas rare que le gros public, dans un moment d'*illusion*, croyant, comme nous disons familièrement, que « c'est arrivé », manifeste haute-

(1) *Cours de Littérature dramatique*, t. I, p. 3. La sympathie est une *forme particulière* de la pitié : elle ne va qu'aux infortunes qui ne dégradent pas l'homme. Quant aux maladies morales qui le ravalent au niveau de la brute, l'alcoolisme, l'imbécillité, elles nous inspirent de la pitié et peu de sympathie. Il peut même entrer du dédain dans la pitié.

(2) Ici, M. Faguet fait une objection « *Rechercher* le spectacle d'une douleur humaine pour s'apitoyer sur elle, ne me paraît pas d'un cœur extraordinairement sensible et éminemment philanthrope. » (*Op. cit.*, p. 3.) Les religieuses, dans les hôpitaux, ne *recherchent*-elles pas le spectacle des maladies physiques, afin d'exercer leur *charité*?

(3) C'est-à-dire, comme l'étymologie l'indique, *dignes que nous souffrions avec eux.*

ment sa colère contre les traîtres et les monstres, cause des malheurs représentés sur la scène (1). Donc, ces malheurs il ne les veut pas, il en est plutôt affligé.

Au théâtre, nous ne prenons pas plaisir « dans le malheur d'autrui »; nous prenons plaisir (2) à *consoler le malheur d'autrui* : ce qui est tout différent. La pitié est, en effet, une forme de consolation, une consolation muette, la seule que nous puissions nous permettre envers les membres de la grande famille humaine qui souffrent dans la tragédie. Chacun de nous dit, avec Térence :

Homo sum : humani nihil a me alienum puto.

(1) « Voici un exemple récent, semi-comique, semi-tragique, de cette indignation agissante et parlante :

« *Panique au théâtre de Belleville* (à Paris). — Dimanche soir, un spectateur des stalles d'amphithéâtre du théâtre de Belleville, où l'on donnait une représentation des *Fugitifs,* voulant manifester son mépris pour le « traître », ne trouva rien de mieux que de jeter sa casquette dans sa direction, tout en lui lançant une injure. La casquette s'accrocha dans les branches du lustre et les spectateurs des galeries, mis en joie par cet incident, lancèrent les petits bancs et les coussins pour décrocher la casquette. Les spectateurs de l'orchestre, mis à mal par la chute de ces objets, quittèrent rapidement leurs places et il y avait déjà un grand désordre, quand soudain des coussins restés accrochés dans le lustre prirent feu. Une forte panique se produisit alors parmi les spectateurs des étages supérieurs. La représentation fut interrompue et le public affolé se précipita vers la sortie.

« Cependant le personnel du théâtre et les agents de service parvinrent à rétablir l'ordre, et la sortie s'effectua sans incident. Plusieurs individus, dont celui qui a lancé sa casquette, ont été arrêtés et mis à la disposition de M. Clément, commissaire de police. » (*Débats*, 11 déc. 1901.)

(2) Évidemment ce plaisir est un plaisir *secundum quid*, pour employer une expression scolastique, c'est-à-dire un plaisir *relatif* et *triste*, ou plutôt, c'est la *satisfaction* du besoin de sympathiser avec les malheureux et de mêler nos larmes aux leurs.

« Je suis homme : rien de ce qui touche à l'homme ne m'est étranger. »

Il y aurait férocité, de notre part, si nous étions pour quelque chose dans ces souffrances; mais : 1° le poète dépeint simplement *la vie*, où, suivant le mot de Mme de Staël, la peine est au fond de tout; 2° nous avons la satisfaction de nous apitoyer sur des malheurs *fictifs* (1). Le drame est purgé précisément de la réalité brutale et sanglante, qui, secouant et crispant les nerfs, réveillerait en nous l'animal.

L'admiration. — La lutte que le théâtre étale à nos yeux, n'a donc rien de commun avec les combats de gladiateurs ou de coqs. Cette volonté s'exerçant contre les passions, est au contraire un spectacle noble et grand. Qu'elle soit vaincue ou victorieuse, il n'importe; car la valeur morale d'un acte consiste dans la lutte, plutôt que dans la victoire. Corneille s'est même appliqué tout particulièrement à exalter le triomphe de la volonté. Aussi, l'admiration est l'impression dominante produite par ses chefs-d'œuvre : Rodrigue, Polyeucte, sont de magnifiques exemplaires de l'humanité. On peut en dire autant d'Andromaque, d'Iphigénie, de Monime, chez Racine. Or, l'admiration, dont Aristote n'a pas parlé en énumérant les effets de la tragédie, élève l'âme et la rend capable d'héroïsme.

La terreur. — La tragédie excite encore en nous un sentiment de terreur (φόβος). Nous craignons pour la vie et le bonheur des personnages, objet de notre sympathie. Nous craignons pour nous-mêmes, en songeant que nul n'est à l'abri de maux semblables et que chacun peut être la victime de ces passions

(1) Voir nos *Principes raisonnés*, p. 14, 15.

furieuses dont il porte les germes en soi. Le spectateur est ainsi convié à un retour salutaire sur lui-même, et trouve l'occasion de graves pensées et de sérieuses méditations. Il sent alors sa faiblesse et sa grandeur : sa faiblesse, en présence de ces forces aveugles, qui, une fois déchaînées, précipitent l'homme dans le crime ou dans la mort; sa grandeur, car l'homme est « plus noble que ce qui le tue », plus noble par l'énergie morale et consciente, déployée pour remonter le courant qui l'emporte.

Article VIII. — Grandes divisions du poème dramatique.

Nous allons au théâtre pour pleurer ou pour rire; d'où, la tragédie et la comédie. Parfois, un sourire vient traverser les larmes, comme un rayon de soleil qui brille entre deux averses; de là, le drame (1), genre intermédiaire, tragédie tempérée par un peu de comédie.

§ 1. — *Tragédie* (2).

Définition. — La tragédie *représente les malheurs de personnages illustres.* Comme l'épopée, elle est héroïque; elle a pour sujet les aventures des rois, Œdipe, Auguste, ou des hommes célè-

(1) Nous prenons ce mot au sens très particulier qu'on lui donne, lorsqu'on veut l'opposer à la tragédie. Il a aussi, comme on l'a vu, un sens plus large et signifie toute œuvre de théâtre.

(2) Τραγῳδία, *Chant du bouc*, parce que, dans le dithyrambe en l'honneur de Dionysos, d'où est sortie la tragédie grecque, le chœur était formé par les satyres, vêtus de peaux de bouc (τράγος).

bres : Horace, le Cid. Elle puise dans le passé historique ou légendaire, qui se poétise et prend des proportions grandioses, à mesure qu'il s'éloigne de nous. Parfois la distance dans l'espace supplée à la distance dans le temps : *Bajazet* est tiré d'un événement contemporain. L'Orient mystérieux, peu connu au dix-septième siècle, se prêtait aux mêmes effets de mirage que les brumes indécises des époques reculées.

Style. — Le style de la tragédie est noble, relevé, en harmonie avec la situation et les sentiments des héros. En somme, tout y contribue à cette « tristesse majestueuse », dont a parlé Racine (1).

Psychologie. — Les personnages héroïques, rois, conquérants, présentent au poète un double avantage. D'abord, ces âmes plus cultivées que le commun des hommes, sont une matière plus riche pour le psychologue. L'ouvrier et le paysan ont des passions violentes, mais simples : ce sont des natures frustes. Ensuite, les grands ont une sphère d'action plus étendue ; ils ne sont pas gênés à chaque instant, comme l'homme de la foule, par l'opposition d'un égal, ou par la législation et la force publique. « La mesme raison qui nous faict fouetter un laquais, tumbant en un roy, lui faict ruyner une province : ils veulent aussi légèrement que nous, mais ils peuvent plus ; pareils appétits agitent un ciron et un éléphant (2). »

L'importance et la puissance des personnages communiquent à l'action les proportions extraordinaires qui conviennent au genre.

Critiques de Diderot et de Beaumarchais. — Di-

(1) Préface de *Bérénice*.
(2) Montaigne, *Essais*, l. II, ch. XII.

derot et Beaumarchais ont prétendu que les aventures et les sentiments d'êtres si au-dessus de nous, nous touchaient fort peu. Ils préféraient à ces héros fabuleux ou historiques, les contemporains d'une condition moins élevée, dans lesquels le spectateur se serait reconnu plus facilement et avec lesquels il aurait sympathisé davantage. Parlant de l'exécution de Charles Ier, Beaumarchais disait : « Je ne puis jamais appréhender rien d'absolument semblable au malheur inouï du roi d'Angleterre. » Quelques années plus tard, la Révolution de 93, qui abattait les têtes des roturiers, comme celles des aristocrates, devait se charger de la réponse.

D'ailleurs,

Pour grands que soient les rois, ils sont ce que nous sommes;

ils aiment et souffrent comme nous. En eux, nous retrouvons nos sentiments, nos infortunes et nos douleurs. Il n'est pas rare de voir une simple ouvrière se trouver dans la situation d'Hermione en face de Pyrrhus et d'Andromaque. Il ne déplaît pas au public de contempler chez des personnages héroïques, ses passions idéalisées et dans leur libre jeu.

§ 2. — *La Comédie* (1).

Définition. — La comédie est *la représentation*

(1) Κῶμος, *repas*, puis *promenade après le repas*, et ᾠδή, chant. C'était, à l'origine, une mascarade à travers les faubourgs et les villages (κῶμαι), une procession burlesque, avec chants de gens en ribote, qui fêtaient Dionysos, le dieu du vin.

Il importe de remarquer que chez nous, au dix-septième siècle et au dix-huitième, le mot comédie a parfois un sens très large et signifie *théâtre* ou *pièce de théâtre* : aller à la *co-*

de travers ou de vices qui excitent le rire; le dénouement en est heureux.

Il y a une différence de degré, non une différence radicale et essentielle, entre la tragédie et la comédie. La même passion, avarice, hypocrisie, amour, selon sa violence, et suivant qu'elle cause de simples mésaventures ou de vrais malheurs, peut être comique ou tragique. C'est une affaire de dosage, comme pour certains poisons dont quelques gouttes guérissent et une forte quantité tue. *Le Misanthrope* de Molière est une tragédie chez Shakespeare. Marivaux traite en comédie les sujets de Racine. Le poète comique se tient à la surface de notre personnalité; il n'en atteint pas le tréfonds, où sont les puissants courants de la passion :

Sub magna labentia flumina terra (1).

Il prend la passion à *mi-chemin* de sa course folle, lorsqu'elle ne pousse pas encore l'homme aux résolutions extrêmes. Il s'arrête où la tragédie commence. Aussi la comédie de caractère, qui enfonce dans notre nature autant que le permettent les lois du genre, rencontre-t-elle parfois la veine tragique.

a) Le rire.

Il ne faut pas confondre le comique, le ridicule, le rire, que, dans l'usage courant, on prend pour synonymes. Le *comique* est la mise en scène du *ri-*

médie, c'est aller au spectacle. Nous disons encore indifféremment : la *Comédie française* ou le *Théâtre français* de la rue Richelieu, à Paris. Maintes villes ont conservé leur *rue de la Comédie*.

(1) « Les fleuves qui coulent sous la terre immense. » (Virgile *Géorg.*, l. IV, v. 366.)

dicule. Le *ridicule* provoque le *rire* : il y a entre ces deux idées la relation de cause à effet.

Considéré comme phénomène *physiologique*, le rire est une contraction spasmodique et involontaire du diaphragme, laquelle peut être produite par un simple agent physique : chatouillement, action du gaz hilarant ou protoxyde d'azote. — Comme phénomène *psychologique*, il est *la manifestation extérieure d'un état de l'âme, la gaieté*. La gaieté, s'exprimant par le rire ou le sourire, a pour cause, soit un événement heureux, l'arrivée d'un ami, l'annonce d'une bonne nouvelle, soit un fait ridicule. Dans le premier cas, il s'agit d'une chose qui nous plaît et que nous *désirons*; dans le second cas, c'est un objet qui nous choque et excite notre *aversion*, en nous amusant. Ce dernier point de vue est celui de la comédie, le seul, par conséquent, dont nous ayons à nous occuper ici.

En quoi consiste le ridicule? Les philosophes en ont donné différentes définitions (1). Il faut, semble-

(1) Ainsi M. H. Bergson, en une série d'articles sur le Rire (*Revue de Paris*, 1er février, 15 février, 1er mars 1900), fait consister le ridicule dans la *raideur*, soit du corps (l'homme qui tombe), soit de l'intelligence (le distrait), soit du caractère (l'avare). Cette gaucherie ou manque de souplesse peut bien expliquer certains effets de comique; mais elle ne les explique pas tous : les pirouettes du clown sont de l'agilité physique; les mots spirituels sont de la vivacité d'esprit. Enfin, resterait à expliquer pourquoi parfois la raideur est comique, et pourquoi parfois elle ne l'est pas : la gaucherie d'un paysan, par exemple, ne nous fait pas infailliblement rire. Dans un ouvrage récent, *Psychologie du rire* (Alcan, Paris), M. L. Dugas reprend et développe la thèse déjà soutenue par M. Th. Ribot, dans sa *Psychologie des sentiments*. « Le rire, dit M. Ribot, se manifeste dans des conditions si hétérogènes et si multiples, que la réduction de toutes ses causes à une seule, reste bien problématique. » M. Dugas ne croit pas qu'on puisse établir une théorie générale du rire; pour lui, il n'est point objet de science.

t-il, s'en tenir, sauf à l'approfondir, à la vieille théorie qui voit, dans le ridicule, un *contraste* et, dans le rire, la réaction opérée en nous par ce contraste. Quelle est la nature de cette opposition? car certaines oppositions ne sont pas gaies, tant s'en faut! par exemple, un baptême qui entre dans une église et un enterrement qui en sort.

Définition. — Le ridicule est *un contraste non émouvant, inconscient, inattendu, entre l'idéal humain et la réalité qui en est la déformation.*

1° *Absence d'émotion.* — Le ridicule ne doit pas intéresser vivement notre sensibilité, ni s'accompagner d'émotion, sinon il cesse d'être plaisant et tourne au tragique. Aristote le définissait avec raison, « une faute et une difformité qui ne sont ni douloureuses ni destructives (1) ». Nous voyons tomber un homme, notre premier mouvement est de rire; s'il se casse une jambe, l'émotion fait cesser l'hilarité; un ouvrier glisse sur le bord d'un toit et vient s'abattre sur le pavé, nous ne songeons pas un instant à nous moquer; car, immédiatement, l'image de la mort se dresse devant nous. Voilà pourquoi, au théâtre, la même situation peut être comique ou tragique, suivant les conséquences légères ou terribles qu'elle entraîne. Mithridate se sert, pour arracher à Monime l'aveu de son amour envers Xipharès, du même stratagème que Molière a prêté à Harpagon, pour surprendre l'amour de Cléante envers Mariane. Chez Racine, la scène est, d'un bout à l'autre, angoissante; nous sentons que nous sommes en face d'un despote cruel et que l'aveu peut coûter la vie aux deux jeunes

(1) Τὸ γὰρ γελοῖόν ἐστιν ἁμάρτημά τι καὶ αἶσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν. (*Poét.*, ch. v, au début.)

gens. Chez Molière, nous n'avons rien de pareil à redouter. Harpagon est un père sans autorité, que bernent impunément ses propres enfants : nous sommes donc tout entiers à la situation plaisante d'un père et d'un fils mis en présence, qui se découvrent rivaux l'un de l'autre et sont tous deux engagés dans une impasse.

2° *Inconscience.* — Il ne faut pas — et en cela le comique diffère du tragique — que la personne ridicule se doute qu'elle prête à la plaisanterie; sinon elle se corrigerait. Quand, à son fils qui se trouve mal, Harpagon conseille d'aller vite à la cuisine « boire un grand verre d'eau claire », quand, dans un moment critique, il souffle une bougie par raison d'économie, il trouve ces actes tout naturels, et ne les croit pas bizarres. Les pitres et les paillasses des cirques débitent leurs calembredaines, se tortillent, se disloquent avec un air solennel, comme s'ils ne se doutaient pas de ce que leurs bouffonneries ont d'amusant.

3° *L'imprévu.* — L'inattendu joue un rôle considérable dans la force comique d'une réflexion ou d'une situation : « Deux visages semblables, dont aucun ne fait rire en particulier, font rire ensemble par leur ressemblance (1). » Simple effet de surprise! Mais, habituellement, cette surprise nous apparaît comme étant dans la *logique* des choses. Une femme a enfermé son mari, ivrogne incorrigible, au fond d'un cellier, où il cuve son vin (2). Pour l'effrayer, elle se présente à lui avec le costume et le discours d'une Furie, portant à manger « à ceux qu'enclôt la tombe

(1) Pascal, *Pensées*, édit. E. Havet, art. VII, 37.
(2) La Fontaine, *Fables*, liv. II, fable VII : L'Ivrogne et sa Femme.

noire ». L'ivrogne de répliquer, « sans songer (1) » :

Tu ne leur portes point à *boire?*

Cette repartie imprévue est, en même temps, un trait de caractère. Le ridicule a donc un côté illogique, absurde, et un côté normal, naturel. L'illogisme et la logique éclatent simultanément. Ainsi le calembour ou jeu de mots, n'a pas de sel tant qu'on n'a pas saisi le rapport entre les mots ou les idées qu'on ne s'attendait pas à voir accouplés. Le ridicule est la logique dans l'absurde.

4° *L'idéal humain.* — L'homme seul, ou les choses en fonction de l'homme, sont l'objet du ridicule. Un singe, un chat, peuvent être risibles, parce que les grimaces et les gestes de l'un, l'air patelin de l'autre, rappellent des personnes. Jamais on ne dira d'un arbre ni d'un paysage, dans la nature, qu'ils sont grotesques; on le dira, s'ils sont reproduits gauchement sur le tableau d'un peintre. Un wagon vide descend une pente et vient heurter un autre wagon vide, arrêté sur la même voie, cela n'a rien de comique; un promeneur qui lit son journal, vient donner du nez contre un réverbère, ou contre un autre liseur arrivant en sens inverse, nous pouffons de rire.

5° *La déformation.* — Le ridicule est une déformation, une *dégradation* (2) de l'idéal. Ou bien c'est le contraste entre l'idéal rêvé par un individu et le démenti infligé par la réalité, entre l'effort dépensé et l'insignifiance du résultat obtenu : Don Quichotte se battant contre des moulins à vent, le

(1) *Sans songer.* La réflexion de La Fontaine souligne précisément l'*inconscience* du ridicule.

(2) Cette expression est du philosophe anglais Bain.

trompeur trompé, le nain se baissant pour passer sous une porte élevée, l'hercule ramassant toutes ses forces pour enfoncer une porte ouverte qu'il croit fermée. C'est ce que Kant appelle « une attente qui se résout subitement en rien ». On vise trop haut :

La montagne en travail enfante une souris.

Dans le ridicule il entre souvent de la vanité qui avorte. « Je veux qu'on me distingue », dit Alceste, et cette manie le rend plaisant.

Ou bien le ridicule est une opposition à un idéal *social*, aux idées, préjugés, usages, universellement reçus. Tout ce qui est en contradiction avec la société tend à exciter le rire, pourvu que cette contradiction ne soit pas violente, car alors ce serait le drame. L'homme qui porte un chapeau démodé, l'écrivain qui emploie des métaphores surannées, le bourgeois qui tranche du gentilhomme, la femme qui veut être bas-bleu ou député, voilà des exemples — et l'on pourrait en citer mille — de la moquerie où l'on s'expose, pour essayer de rompre avec la coutume.

Les espèces de ridicule. — Le ridicule peut être physique ou moral. Le premier est extérieur; il porte sur les habits, la démarche, la physionomie, le geste : l'orateur qui, dans un mouvement pathétique, renverse son verre d'eau sucrée. Le second consiste dans les choses de l'esprit : quiproquos, patatras, jeux de mots, distraction, ou bien — et c'est une mine inépuisable — dans les travers et les défauts de caractère : vanité, avarice.

A mesure que l'on descend l'échelle de la dégradation, en allant du simple sourire au gros rire, on

a le plaisant, le ridicule proprement dit, le grotesque, le bouffon.

Le sentiment du ridicule est propre à l'homme. — Le ridicule étant un contraste, suppose, par conséquent, dans l'esprit du spectateur, une comparaison faite par la *raison*. Aussi le rire est-il le propre de l'homme; l'animal n'en est pas capable.

Ce contraste étant une opposition à la façon de penser ou d'agir admise par la société ou une partie de la société, le ridicule varie avec les classes d'individus, les époques, les nations. Des plaisanteries de commis-voyageurs nous laisseront froids. Telle innovation qui a paru bizarre à l'origine, par exemple, le port d'une coiffure ou d'un costume nouveau, à leur date, ne l'est plus aujourd'hui :

L'accoutumance ainsi nous rend tout familier.

Le genre d'esprit que les Anglais appellent *humour*, a peu de piquant pour nous. Les Allemands ne sentent pas le sel de Molière.

Portée du rire, ou rôle social de la comédie. — Le rire est une manifestation esthétique; car le rieur a un certain idéal, auquel il compare les actes dont il se moque. Joignez à cela une intention morale. La comédie est une manière de représailles fort atténuées, à l'égard de celui qui veut s'écarter des sentiers battus. Elle est l'expression de l'opinion publique désapprouvant l'individu qui tend à déranger l'ordre établi, un Alceste, par exemple, dont les théories sur la franchise intransigeante et les vérités dites à brûle-pourpoint, rendraient impossible la vie en commun. Voilà comment on a pu dire de la comédie qu'elle corrige les mœurs par le rire, *cas-*

tigat ridendo mores. Des gens qui ne seraient pas arrêtés par la crainte du mal, le sont par la peur d'être moqués.

Cependant cette influence n'est pas aussi salutaire, ni aussi générale qu'on l'a prétendu; car, 1° le ridicule est inconscient. Un avare ne se croit pas tel; dans son for intérieur, il s'estime simplement économe; le fat se considère comme un homme soucieux de sa dignité. Les personnages en butte aux traits du poète comique ne sont donc pas corrigés par leurs mésaventures; au dénouement, Harpagon retourne à sa cassette, Alceste s'enfuit au désert. La comédie est un remède préventif, plutôt que curatif : elle avertit et tient en éveil les gens exposés à verser dans un travers, mais ne redresse pas ceux qui y sont déjà tombés.

2° Le rire peut porter à faux. Pour frapper juste, il devrait être un acte réfléchi, et il n'est qu'un mouvement rapide et involontaire. Sans doute, il suppose une certaine intelligence, car l'idiot ne rit pas, ou rit sans motif et à contretemps. Mais souvent, comme l'a dit excellemment La Bruyère, « la moquerie est indigence d'esprit », quand elle n'est pas parti pris et méchanceté. On se moque de choses qu'on ne comprend pas, ou qu'on ne veut pas comprendre. Plus d'intelligence, plus de justice eût arrêté les brocards. Il y a des préjugés stupides, et, au nom de ces préjugés, on raille souvent les choses sérieuses et saintes. Aristophane a bafoué Socrate et sa philosophie. Une partie de l'Aréopage accueillit comme un rêveur saint Paul prêchant l'unité de Dieu et l'immortalité de l'âme. Aussi bien, à mesure qu'on avance en âge et en raison, on trouve moins de sujets plaisants. Un rien met l'enfant en gaieté; le

philosophe, qui a l'expérience des hommes et des choses, ne rit plus; il sourit. Au lieu de railler, il cherche à comprendre et tâche à faire rentrer dans l'ordre un acte qui semble en sortir.

Rire et tristesse. — Allons plus loin. Toute comédie un peu pénétrante, recèle, pour le penseur, un fond de tristesse. Le ridicule est une déformation et, partant, un désordre : c'est la laideur et souvent la laideur morale. A la réflexion, il nous émeut péniblement dans notre sens du beau et du bien. Lorsque la détente automatique du rire s'est produite, on ne peut s'empêcher de songer à cette végétation parasite de travers et de vices qui gâte et étouffe l'être humain en son développement. Aussi, l'auteur comique s'efforce-t-il d'arrêter ou d'amortir, chez le spectateur, ce choc en retour. C'est une préoccupation constante de Molière, dans des sujets comme *le Misanthrope, l'Avare, le Tartufe, le Malade imaginaire,* sujets tragiques au fond, mais où, à chaque instant, une situation, un mot, un geste, viennent refouler la réflexion philosophique. Il ne faut donc pas s'étonner si les pièces de Molière sont moins gaies à la lecture, qui nous permet de réfléchir, qu'à la représentation, où on est emporté par la verve comique largement jaillissante, où les jeux de scène, la mimique des personnages, le spectacle, viennent exciter l'hilarité, aux dépens de la pensée méditative.

b) Le génie comique.

Dans sa *Critique de l'École des femmes*, tout en n'accordant pas assez à la tragédie et en faisant la part trop belle à la comédie, Molière a bien vu, au

demeurant, le propre mérite de son art. « Il faut, dit-il, peindre d'après nature... On veut que ces portraits ressemblent; et vous n'avez rien fait si vous n'y faites reconnaître les gens de votre siècle. » *Les gens de votre siècle,* c'est la part de l'actualité, toujours plus considérable dans la comédie que dans la tragédie. Le ridicule change avec les esprits et les époques. Il est donc nécessaire d'avoir les yeux constamment fixés sur un modèle qui se transforme sans cesse. On peut refaire un *Avare* ou un *Tartufe* tous les cinquante ans. Au contraire, dans la tragédie, « il suffit pour n'être point blâmé, de dire des choses qui soient *de bon sens* et bien écrites (1) ». Le poète tragique analyse des passions éternellement les mêmes. Pour les étudier, il regarde surtout en son cœur. « Les âmes ne sont pas pénétrables les unes aux autres. Nous n'apercevons jamais extérieurement que certains signes de la passion. Nous ne les interprétons — toujours défectueusement d'ailleurs — que par analogie avec ce que nous avons éprouvé nous-mêmes. Ce que nous avons éprouvé est l'essentiel (2). » En revanche, la comédie vit surtout d'observation extérieure. « Si curieux que le poète comique puisse être des ridicules de la nature humaine, il n'ira pas, je pense, jusqu'à chercher les siens propres. D'ailleurs il ne les trouverait pas : nous ne sommes jamais risibles que par le côté de notre personne qui se dérobe à notre conscience (3). »

(1) Racine parle également du *bon sens* dans la tragédie (Préface d'*Iphigénie en Aulide*). M. F. Hémon (Étude sur *La Critique de l'École des femmes*) trouve, bien à tort, selon nous, que cette distinction n'est pas fondée.

(2) Bergson, *Le Rire* (*Revue de Paris*, 1er mars 1900, p. 163-164).

(3) *Ibidem.*

Il entre donc dans la comédie plus de réalité contemporaine que dans la tragédie. Voilà pourquoi la première vieillit plus vite que la seconde. Ce qui amusait les pères divertit moins les fils; mais ce qui a fait pleurer les uns continue à faire pleurer les autres. De nos jours, on a remis à la scène *Antigone* et *OEdipe roi,* en les traduisant fidèlement. Dans ses *Plaideurs,* Racine a dû remanier *les Guêpes* d'Aristophane et prêter aux personnages, les noms, le langage, les mœurs, en un mot, la livrée du dix-septième siècle.

c) Variétés de la Comédie.

Comédie d'intrigue. — Le ridicule peut jaillir d'une situation : un fils prodigue emprunte de l'argent à un usurier, et il se trouve que ce prêteur est son père. L'enchaînement de pareilles situations habilement amenées, constitue la *comédie d'intrigue.*

A ce genre appartiennent la *farce* (*Fourberies de Scapin, Théâtre* de Labiche), le *vaudeville* moderne, imbroglio où l'auteur accumule les événements les plus inattendus et les plus invraisemblables, mais où, à la fin, tout s'explique.

Comédie de mœurs. — D'autres fois, on représente des travers ou des vices plutôt particuliers à une époque qu'à l'humanité. C'est le tableau de la vie contemporaine : bourgeois gentilhomme, grand seigneur athée et débauché. La comédie de mœurs est ordinairement *sociale* et vise toute une classe de gens : les médecins du dix-septième siècle, les précieuses ridicules, les femmes savantes. Aussi le titre en est-il le plus souvent au pluriel. Tantôt elle s'attaque à une profession : les financiers, dans

Turcaret; tantôt elle est politique : l'œuvre d'Aristophane ou *le Mariage de Figaro;* tantôt elle est littéraire et fait la guerre au pédantisme ou au mauvais goût : *les Femmes savantes.*

Comédie de caractère. — Enfin l'art du rire atteint sa forme la plus parfaite dans la comédie de caractère ou haute comédie. Celle-ci peint les vices généraux qui sont de tous les temps et de tous les pays, parce qu'ils tiennent à l'essence même de notre nature. Molière en fut le créateur.

Cette classification, comme toutes les classifications, n'a rien d'absolu ni de nettement tranché. Il n'y a pas de comédie d'intrigue, de mœurs, de caractère, *exclusivement,* c'est-à-dire renfermant l'un de ces trois éléments, sans rien des deux autres. Toute pièce doit offrir une intrigue, un intérêt présent pour ceux qui la voient naître et veulent y retrouver les ridicules du jour, un intérêt *humain* pour les siècles à venir, qui y chercheront l'éternel fond des travers et des vices. C'est donc la *prédominance* d'un élément qui donne naissance aux trois principales catégories de comique.

Comédie sérieuse. — La tragédie, par la tragi-comédie et le drame, se rapproche de la comédie. Au dix-huitième siècle, La Chaussée a fait une tentative en sens inverse. Dans ses comédies *larmoyantes,* il remplace le rire par le sourire ému et hausse ainsi le ton. L'ancien canevas, les aventures de la vie bourgeoise et familière, sont conservés, mais traités d'une façon discrètement pathétique. La Chaussée ne fit pas école; ses essais restent cependant une date dans l'histoire du théâtre français. Il avait trouvé la formule de notre drame contemporain. Sa *Mélanide* annonce certaines pièces d'A. Dumas fils.

§ 3. — *Genres mixtes.*

a) En Grèce. **Drame satyrique.** — Parallèlement à la tragédie, se développa, en Grèce, le drame satyrique, que Démétrios de Phalère appelle une tragédie *folâtre* (παίζουσα). Des scènes bouffonnes, dues à la présence des Satyres, y contrastaient avec des scènes pathétiques. Ce genre mixte devait agréer à la populace changeante et mobile, qui n'aime pas à rester longtemps sous la même impression, surtout quand cette impression est triste. Aussi un règlement exigeait que les poètes, en présentant au concours les trois tragédies obligatoires, ou trilogie, les fissent suivre d'un drame satyrique. De cette espèce de pièces il nous reste un spécimen, *le Cyclope* d'Euripide.

b) En France. **Le drame du moyen âge.** — C'est la même alternance du tragique et du comique dans les *miracles* et les *mystères*, qui, au moyen âge, représentent les principaux épisodes de la Bible, de l'Évangile ou de la Vie des Saints. Là, peu de récits; tout est spectacle. On ne connaît pas les unités de temps et de lieu : le mystère du *Vieux Testament* embrasse une durée de quatre mille ans, et l'action se promène en maints pays. On ignore même l'unité d'action : c'est un défilé de personnages et de tableaux les plus divers.

Tragi-comédie. — « La tragi-comédie fut, au début du dix-septième siècle, un compromis utile entre l'art classique et l'art du moyen âge (1). » Corneille l'appelle encore *comédie héroïque*. Au lieu

(1) *Hist. de la litt. franç.* (A. Colin), t. IV, Tragi-comédie.

de puiser dans l'antiquité, elle prend des sujets modernes, qu'elle demande aux romans chevaleresques, français et étrangers. Le dénouement en est heureux et la pièce se termine par un mariage; mais le fond en est touchant. Malgré le titre, le comique y est rare et ne se rencontre que dans des rôles épisodiques. Le style en est plus souple et plus familier que celui de la tragédie. Parmi les deux cents pièces qu'elle a produites, depuis la *Bradamante* de Garnier (1582) jusqu'à la *Pulchérie* de Corneille (1672), aucune n'est restée au théâtre.

Drame romantique. — La tragédie classique, par son esprit aristocratique, ses fines analyses et son style soutenu, répondait aux goûts de la société polie, sous Louis XIV. Cette société ayant disparu en 93, il fallait trouver une nouvelle formule dramatique, en rapport avec les tendances de la génération issue de la Révolution. Hugo et Alexandre Dumas père essayèrent d'imiter Shakespeare, tantôt en vers, tantôt en prose. Ils empruntèrent au dramaturge anglais ses tableaux épiques et pittoresques, son lyrisme, son réalisme insolent et brutal, ses personnages nombreux, son mélange de bouffon et de sérieux, et surtout la partie mélodramatique de son œuvre, surprises, quiproquos, poisons, meurtres qui ensanglantent la scène. Ils laissèrent ce qui ne s'imite pas et constitue le génie du poète anglais : caractères fouillés et variés, étude pénétrante et aiguë du cœur humain, profonde philosophie de la vie. Rien d'étonnant si la tentative de Hugo et de son école avorta. D'ailleurs, le goût français ne sera jamais le goût anglais, ni le goût allemand; ces imitations étrangères étaient donc condamnées d'avance.

Drame moderne. — Après l'échec du Roman-

tisme, E. Augier, A. Dumas fils et leurs successeurs, ne composent plus ni drame, ni tragédie, ni comédie, mais des *pièces*, en vers ou en prose. Ce mot vague *pièce*, indique combien il est difficile de ranger dans une catégorie définie les productions du théâtre moderne. Cependant ces œuvres se ressemblent par le ton familier et les scènes comiques, qui viennent parfois éclairer des situations sombres. Les cinq actes traditionnels, les unités de temps et de lieu, ne sont plus tenus pour des lois. Les personnages, et c'est le côté vraiment original de la nouvelle école, sont pris, comme le voulait Diderot, en pleine réalité contemporaine et dans toutes les conditions sociales. Nous avons pu coudoyer les originaux la veille, dans la rue.

Mélodrame. — Le mélodrame est un genre populacier dont nous devons dire quelques mots; car, sans parler de la vogue qu'il continue à obtenir sur les théâtres de cinquième ordre, il ne fut pas sans influence sur notre drame romantique. Aventures extraordinaires et invraisemblables; sentiments romanesquement tendres ou féroces; spectacle suppléant l'analyse des caractères; émotion violente qui crispe les nerfs et remplace le sentiment par la sensation, la crainte par l'horreur; jeu des passions à peu près supprimé par le jeu des chausse-trapes, des placards dissimulés dans les murs et des déguisements; parti pris de frapper fort plutôt que juste, suivant la dangereuse recette de Voltaire; dénouement d'un optimisme béat, infailliblement le crime puni et la vertu récompensée; style tour à tour emphatique et plat, mais généralement faux : tel est le mélodrame, qu'on a pu définir « une tragédie sans logique (1) ». Pixérécourt, dont les procédés à la grosse

(1) William Archer.

furent imités par l'école romantique, Ducange et Dennery, ont été les infatigables manufacturiers de ce produit inférieur.

Article IX. — Genres dérivés du Théâtre.

§ 1er. — *Le Mime.*

Les mimes (1) grecs représentaient la vie des petites gens. C'étaient des scènes réalistes, fort courtes, en prose, très goûtées, dans lesquelles on peignait le menu peuple : campagnards, artisans, commères. On ignore si ces petites pièces étaient jouées ou simplement récitées, à la façon de nos monologues de salon. On incline maintenant vers la seconde hypothèse. Certains pensent même que ces morceaux étaient destinés uniquement à la lecture, comme les scènes de Lavedan ou de Gyp. Le Sicilien Sophron se distingua dans ces dialogues alertes, pris sur le vif, qui faisaient les délices de Platon et ne furent pas sans influence sur la forme de ses dialogues philosophiques.

Le mime romain n'avait que le nom de commun avec le mime grec. C'était une représentation licencieuse et grossière, qui satisfaisait les bas instincts de la populace.

§ 2. — *La poésie pastorale : Bucoliques, Pastorales et Bergeries.*

Bucoliques (2). — Théocrite, le fondateur de la

(1) Μῖμος, de μιμεῖσθαι, imiter.
(2) (Ποίημα, poème) βουκολικόν, de *bouviers* ou de *pâtres*.

poésie pastorale, a conservé le cadre du mime dans ces courts poèmes qui peignent les pâtres avec leur caractère, leurs mœurs et leurs usages. Rien n'est vivant, animé et dramatique, comme ces scènes, non écrites pour le théâtre, auxquelles on donna plus tard le nom d'*idylles* ou d'*églogues* (1).

La pastorale grecque, comme la tragédie, a des origines lyriques. Ce sont les chansons populaires des campagnards et des bergers qui en devinrent la matière. Chez Théocrite, tous les détails, descriptions, récits, n'ont d'autre but que d'encadrer et d'amener le motif lyrique, tantôt dialogué, tantôt simple monologue.

Théocrite fut imité à Rome par Virgile.

La poésie pastorale en France. — Virgile, à son tour, fut imité, chez nous, par Ronsard (*Églogues*), Desportes (*Bergeries*), Vauquelin de la Fresnaye (*Foresteries*).

Le genre pastoral, par la forme dialoguée, la peinture des caractères, était un commencement de drame. Il devait, dans les temps modernes, achever son évolution et s'installer sur la scène. L'Italien Sennazar eut le premier l'idée de faire courir une intrigue à travers ses églogues. C'était orienter le genre vers le roman ou le théâtre, au choix des auteurs. Aussi bien, l'Italie vit paraître, en 1581, la comédie pastorale *Aminta*, du Tasse, et, en 1585, le *Pastor fido*, de Guarini. Ce mouvement littéraire était passé de l'Italie en Portugal et du Portugal en Espagne, où il avait abouti, déjà en 1542, au roman de Montemayor,

(1) Idylle signifie *petite pièce* (εἰδύλλιον); **églogue**, *morceau choisi* (ἐκλογή). Comme les pièces pastorales sont les plus nombreuses chez Théocrite, les deux mots ont fini par désigner la poésie champêtre, sens qu'ils n'avaient pas à l'origine.

la Diane amoureuse, qui eut en France plusieurs traductions.

Sous l'influence du roman espagnol et des pièces italiennes, le théâtre pastoral se développa chez nous rapidement. Il eut une grande vogue, à la fin du seizième siècle et dans le premier tiers du dix-septième. Montchrétien, Hardy, donnent avec entrain dans le genre nouveau. Racan fait jouer, en 1619, ses fameuses *Bergeries*.

Les bergers mis alors à la scène, n'ont rien de commun avec ceux de Théocrite, frustes, passionnés, violents, dont le manteau « sent la présure ». Ce sont, au contraire, gens du « bel air », qui ont appris l'amour dans Pétrarque, en attendant de compléter leur éducation à l'hôtel de Rambouillet.

La poésie pastorale est un dérivatif au besoin de respirer quelques bouffées d'air pur, après un séjour prolongé dans les villes, et de retrouver la nature primitive, absente des civilisations factices. Mais trop souvent, comme au dix-septième siècle, poètes et public voient la campagne à travers leurs goûts citadins d'élégance et de mondanité. Les uns et les autres ressemblent à Louis XIV, faisant dessiner le parc de Versailles par Le Nôtre, qui taillait et arrondissait les ifs en bouquets, dans des allées d'une régularité architecturale. A cette date, il faut chercher la poésie champêtre et la vraie nature, non au théâtre, ou dans les romans, mais dans les fables de La Fontaine.

§ 3. — *La Fable* (1).

Définition. — La fable (2) ou apologue (3) est *un petit récit allégorique qui renferme une vérité morale.* Une certaine brièveté y est d'obligation. L'allégorie consiste à dire une chose pour en faire entendre une autre (4). Or, dans la fable, l'intention allégorique est double.

1° Le poète s'adresse à l'homme sous le couvert des animaux, auxquels, sans altérer leurs mœurs ni leur physionomie propres, il prête nos qualités et nos défauts :

Je me sers d'animaux pour instruire les hommes,

telle est sa devise. La cigale et la fourmi sont les symboles, l'une, du prodigue, l'autre, de l'économe.

2° Ces fictions tendent à mettre en lumière une leçon de vie pratique. Les cigales n'ont rien à attendre

(1) M. Brunetière (*Dictionnaire encyclopédique* de Lamirault, au mot SATIRE) range la fable dans « l'épopée animale ». Taine (*La Fontaine et ses fables*) appelle La Fontaine « notre Homère français ». On voit par là combien il est difficile de faire entrer certains genres dans une catégorie déterminée. Notre fabuliste a évidemment le génie épique, par l'art d'animer des personnages *innombrables*, par le don du *discours* et du *récit*. Son œuvre est *belliqueuse*, comme l'*Iliade*, car elle raconte les luttes entre les animaux; elle est *nationale*, et peint, non seulement la société du dix-septième siècle, mais le Français de tous les temps. Nous préférons cependant nous placer au point de vue de La Fontaine, qui définit ses fables une « ample comédie ».

(2) Du latin *fabula*, récit, conte. C'est au sens latin que La Fontaine prend le mot, lorsqu'il écrit, dans sa préface : « Le corps est la *fable;* l'âme, la moralité ».

(3) Ἀπόλογος, récit, avec le sens accessoire de *plaidoyer*. Dans la fable, il y a, en effet, une *thèse* morale.

(4) Pour plus de détails, voir nos *Principes raisonnés de Littérature*, p. 269.

de la charité des fourmis. Par conséquent, chacun ne doit compter que sur soi.

Ainsi, « l'apologue est composé de deux parties, dont on peut appeler l'une le corps, l'autre l'âme (1) ». Le corps, c'est le récit; l'âme, c'est la moralité.

Origine de la fable. — *Conception antique.* — La fable est de tous les temps et de tous les pays : elle est humaine, comme la métaphore et l'allégorie, dont elle est une espèce particulière (2).

Cependant, c'est surtout en Orient, et particulièrement dans l'Inde, qu'elle fut cultivée. Citons Pilpay, Firdousi et Saadi. Les Orientaux ont l'esprit naturellement tourné à l'apologue. Notre-Seigneur lui-même donnera à son enseignement divin la forme de la parabole (3), forme essentiellement populaire. En outre, le panthéisme indien voit dans les animaux les égaux de l'homme et les manifestations de la vie universelle : « Ne fais pas de mal à une fourmi qui traîne un grain de blé, dit Firdousi, car elle a une vie, et la douce vie est un bien. » Dans cette conception philosophique, les bêtes sont les « truchements » naturels de nos pensées et de nos sentiments. L'enseignement moral y gagne en efficacité; car, la leçon, sous les agréments du récit, perd sa sécheresse; au surplus, elle est indirecte et partant moins désobligeante. Aussi, l'apologue est le langage dont on dut se servir envers les grands et les rois ombrageux. Dans le *Pantcha-Tantra,* ou *les Cinq Ruses* du

(1) La Fontaine, Préface.

(2) Hésiode a raconté la fable de l'Épervier et de la Fauvette; Horace, celle du Rat de ville et du Rat des champs.

(3) La parabole diffère de la fable par un côté important : c'est l'homme qui y est habituellement en scène; l'enfant prodigue, le mauvais riche. Cependant on trouve, dans l'Évangile, la parabole du figuier.

brahme Vichnou-Sarma, le brahme se sert de ce moyen détourné, pour corriger les trois princes dont il fait l'éducation. Le prophète Nathan eut recours au même artifice, pour reprocher un crime à David.

Ce caractère didactique est celui des fables en prose, qui circulaient sous le nom du Phrygien Ésope (1) et que recueillirent Planude, moine grec du quatorzième siècle, et les auteurs d'*Ysopets*. Phèdre, affranchi d'Auguste, donne à la fable une allure littéraire. C'est un récit agréable avec des intentions satiriques. Nous sommes loin du quatrain de Babrios, le sec imitateur d'Ésope (2).

Conception moderne. — En France, l'élément didactique de la fable est déjà absorbé par l'élément narratif, chez nos poètes et nos conteurs du moyen âge. Ils nous ont laissé, enchâssées dans leurs œuvres, des fables ravissantes et bien françaises par la prestesse, la légèreté du récit et la pointe de malice : *le Lion et le Rat*, de Marot; *le Loup, la Lionne et le Mulet*, de Régnier.

Parmi les prosateurs, Bonaventure Despériers a raconté l'histoire de *la bonne femme qui portait une potée de lait au marché*, du *Savetier Blondeau*, qui nous vaudra *le Savetier et le Financier* de La Fontaine; Rabelais, « maître François », celle de *l'Enfant et le Maître d'école*, du *Bûcheron et Mercure*.

Le moyen âge a même ses fabulistes de profession, Gilles Corozet, Guillaume Haudent, auxquels La Fontaine ne fera que de rares emprunts.

(1) Ésope, dont le nom et la vie sont aussi fabuleux que le nom et la vie d'Homère, aurait vécu au sixième siècle avant J.-C.

(2) Le texte grec authentique des fables de Babrios, qui vivait au second siècle de notre ère, a été découvert seulement en 1839, par Minoïde Minas, dans un couvent du mont Athos.

Tout en ayant l'air, dans sa préface, de suivre la tradition, La Fontaine a transformé la fable; c'est là un exemple de la déviation que le génie peut imprimer à l'évolution d'un genre. L'apologue didactique d'Ésope, narratif de Phèdre, narratif et satirique de nos conteurs du moyen âge, devient, avec La Fontaine,

Une ample *comédie* à cent actes divers.

En effet, chacune de ses fables a une architecture dramatique : exposition, actes, péripéties, nœud, dénouement; dialogue, caractères rapidement, mais finement analysés et bien vivants; décor formé par la nature, « un clair ruisseau », « les humides bords du royaume des vents », « le thym et la rosée »; ressouvenir du chœur antique, par la façon dont le poète intervient, à chaque instant, pour nous dire ses impressions et nous faire ses confidences.

Ce drame revêt toutes les formes, farce, comédie, tragédie, ambigu de comédie et de tragédie, drame épique (*Le Chêne et le Roseau*), lyrique (*Les deux Pigeons*), pièce à thèse sur l'esprit des bêtes, contre l'astrologie, comédie littéraire sur ceux qui ont le goût difficile.

Quant à la moralité, elle passe au second plan. Souvent, à l'exemple de Molière, le poète la laisse se dégager elle-même du spectacle. Chaque fable est donc un drame en raccourci, et l'ensemble, un théâtre d'une richesse incomparable, varié comme la nature elle-même,

Et dont la scène est l'univers (1),

(1) La Fontaine, *Fables*, l. V, f. 1.

CHAPITRE V

GENRE DIDACTIQUE

Article premier. — Définition.

Les genres poétiques que nous avons étudiés jusqu'ici, ont pour but le plaisir littéraire. Ils s'adressent à l'imagination, dans laquelle ils éveillent des visions enchanteresses, et à la sensibilité, qu'ils émeuvent délicieusement. L'utile, notre perfectionnement moral, s'y ajoutent par surcroît — quand ils s'y ajoutent. Encore l'auteur se borne-t-il à exercer une influence salutaire, due à l'impression produite par son œuvre : il ne nous fait pas la leçon.

Au contraire, la poésie didactique (1), du moins à l'origine, *a pour objet un enseignement.* Elle prétend à nous instruire, à soutenir une thèse. Les récits, les descriptions, les effusions lyriques, sont l'accessoire, et servent à dissimuler l'aridité de la démonstration, ou la sécheresse d'un conseil. De la sorte, le lecteur trouve agréable

Le breuvage du vrai dans la coupe du beau (2).

La science, la morale et les arts, c'est-à-dire le vrai, le bien et le beau, sont la matière de la poésie didactique.

1° *La science.* — La théologie païenne et la théologie chrétienne ont produit, l'une, la *Théogonie* d'Hésiode, l'autre, le poème sur *La Religion* de Louis

(1) Διδάσκω, j'enseigne, j'instruis.
(2) V. de Laprade, *Odes et Poèmes*, l. I, v, Sunium.

Racine. La philosophie d'Épicure donna naissance à l'œuvre de Lucrèce *Sur la Nature*. L'Alexandrin Aratos mit l'astronomie en vers, dans ses *Phénomènes* Chez nous, au dix-huitième siècle, le genre didactique, mal compris et déplorablement traité, devint un vrai fléau pour la poésie française. Il aboutit, en 1808, aux *Trois Règnes* de Delille.

2° *La morale*. — Les idées morales furent toujours le sujet préféré, et on peut dire le domaine propre de la poésie didactique. Les *Épîtres* d'Horace abondent en conseils d'une sagesse pratique et souriante. Renonçant à l'exposé des grands systèmes philosophiques, il s'entretient avec un ami, dans d'aimables et vives causeries, sur le bonheur (l. I, VI, à Numicius); sur les avantages de la campagne (l. I, X, à Fuscus); sur l'égalité d'âme (l. I, XI, à Bullatius). Boileau, son imitateur, choisit le même cadre, pour prêcher la paix au roi (ép. I), et traiter du respect humain (ép. III), des plaisirs champêtres (ép. VI), de l'amour de Dieu (ép. XII).

De nos jours, M. Sully-Prudhomme a composé des poèmes, non sans mérite, sur la *Justice* et le *Bonheur*.

3° *Les arts*. — Chez les anciens, peuples pasteurs, l'agriculture était en grand honneur. Aussi a-t-elle inspiré deux œuvres remarquables, les *Travaux et Jours* (Ἔργα καὶ Ἡμέραι) d'Hésiode, et les *Géorgiques* de Virgile. Les arts proprement dits, peinture, sculpture, musique, architecture, n'ont guère été chantés par les poètes. Il nous reste de Molière une pièce de vers, adressée à Mignard, sur *La Gloire du Dôme du Val-de-Grâce*. Ce morceau renferme le passage célèbre, touchant la différence entre la peinture à fresques et la peinture à l'huile. On a sou-

vent appliqué à Molière lui-même ce qu'il dit de la première.

Les lettres. — Naturellement, les questions de littérature et surtout de poésie, étaient pour tenter les poètes. Ils devaient être portés à formuler dans la langue rythmée où ils excellaient, des théories sur leur profession.

Tantôt on compose des *Arts poétiques*, en plusieurs chants, comme celui de Boileau; tantôt on choisit le cadre modeste et souple d'une épître en vers, celle d'Horace à Auguste sur la querelle des Anciens et des Modernes, à Rome (l. II, 1), celle aux Pisons, appelée vulgairement *Art poétique*, où il donne les règles du drame. Ici encore, Boileau imite Horace, dans ses épîtres, à Racine (VII), sur les jalousies littéraires, à Seignelay (IX), sur le vrai. N'oublions pas un modèle du genre, l'Épître de La Fontaine à Huet, relative à l'imitation des Anciens.

Article II. — Les deux âges de la poésie didactique.

Comme pour l'épopée, il faut distinguer, dans l'évolution de la poésie didactique, deux époques : l'une, primitive; l'autre, d'imitation savante.

§ 1er. — *Époque primitive.*

Origines. — La poésie didactique est le produit spontané des premiers âges de la civilisation. A ce moment, les genres sont encore dans une période de confusion : la science ne se distingue pas de l'art; la raison ne se sépare pas de l'imagination. Au sur-

plus, l'écriture étant alors d'un usage rare, le vers aide à retenir les recettes de l'expérience, ou les préceptes de morale. Aussi, à cette époque, les oracles et les textes de lois sont-ils en vers (1). Le peuple aime également à donner une forme rythmée aux vieux proverbes, fruit de l'observation :

A la Chandeleur,
L'hiver se passe ou prend rigueur.

Avant la fin d'avril
Ne quitte pas un fil.

Après l'almanach, la morale pratique a son tour :

Qui langue a
A Rome va (2).

Au bout de l'aune faut le drap (*octosyllabe*) (3).

Tant va la cruche à l'eau qu'enfin elle se casse (4) (*alexandrin*).

Racine a enchâssé nombre de ces dictons dans la première scène des *Plaideurs :*

— Tel qui rit vendredi, dimanche pleurera.
— Point d'argent, point de suisse.
— Qui veut voyager loin ménage sa monture.

(1) Tite-Live appelle *carmen*, vers, la vieille formule de loi, *lex horrendi carminis,* qui instituait les duumvirs, pour juger, à Rome, de certains attentats. (Tite-Live, l. I, ch. XXVI.)

(2) C'est-à-dire : « Qui sait se servir de sa langue peut aller partout. »

(3) « A force d'auner (de mesurer) le drap, on arrive au bout de la pièce d'étoffe » ; en d'autres termes, tout a une fin. Nous saisissons cette occasion de mettre les élèves en garde contre un grossier solécisme, qui tend à passer dans l'usage. Il n'est pas de discours officiel, où un personnage politique ne nous serve ce cliché : « Je ne *faillirai* pas à mon devoir. » En bon français, — et le vieux dicton en est témoin — on dit : Je ne *faudrai* pas à mon devoir.

(4) Même sens que le proverbe précédent.

Œuvres. — Il nous reste de cette poésie primitive les *Travaux et Jours,* d'Hésiode, et la *Théogonie,* que la tradition ancienne attribuait au même auteur. Le premier ouvrage est un plaidoyer en faveur du travail, et, spécialement, du travail agricole. On y voit décrits, la vie des laboureurs, leurs usages, leurs vêtements, leurs instruments. Vivant dans une humanité jeune encore, dont l'imagination avait gardé toute sa fraîcheur, le poète transforme ses conseils ou les détails techniques, en mythes naïfs et en descriptions pittoresques. Ici, se détache un coin de campagne, où le paysan, penché sur son sillon et aiguillonnant ses bœufs, applique le précepte du travail. C'est de la morale *en action,* et la leçon devient un tableau animé. Ailleurs, l'apologue de l'épervier, qui tient dans ses serres la fauvette, nous montre, comme dira La Fontaine, que « la raison du plus fort est toujours la meilleure ».

Les épisodes, les histoires du vieux temps, que les paysans aiment à raconter durant les veillées d'hiver, à la lueur de la bûche flambant dans l'âtre, répandent sur l'œuvre un parfum de poésie réaliste et pénétrante, qui sent son terroir.

La note émue, quoique discrète, n'est pas absente non plus. Hésiode sait combien la vie des laboureurs est rude et hasardeuse. Il s'associe à leurs peines et à leurs joies, quand, les jours de fête, en été, ils vont s'étendre à l'ombre et boire frais.

§ 2. — *Époques d'imitation.*

Même lorsque la science s'est complètement séparée de l'art, le genre didactique ne disparaît pas;

mais il se produit à deux moments bien différents et avec des mérites fort inégaux.

Époques de décadence. — Aux époques de décadence, quand l'invention est tarie et l'inspiration morte, des nuées de versificateurs s'abattent sur les choses de science ou d'art. Ils y trouvent une matière toute prête, qui les dispense de créer. Alors sévit la poésie *descriptive,* s'il est permis de profaner ce nom de poésie, en l'appliquant à des œuvres faites de recette, sans invention, sans émotion, sans imagination. L'inspiration y est remplacée par la virtuosité ; l'originalité, par le métier, et le poète n'est plus qu'un simple versificateur. Alors paraissent, chez les Alexandrins, les *Phénomènes* d'Aratos, où l'on met en vers l'astronomie et l'almanach ; en France, *les Jardins* (1783) de Delille, en attendant *les Trois Règnes* (1808) ; *les Mois* de Roucher, *les Saisons* de Saint-Lambert. Au dix-huitième siècle, l'école descriptive tourne des périphrases et des charades. Déjà Boileau avait montré la voie. Dans son Épître à Lamoignon, il avait versifié la pêche à la ligne et la chasse :

> Quelquefois aux appâts d'un hameçon perfide,
> J'amorce, en badinant, le poisson trop avide ;
> Ou, d'un plomb qui suit l'œil et part avec l'éclair,
> Je vais faire la guerre aux habitants de l'air.

Ce dangereux exemple porta ses fruits. Voici comment Fontanes, dans sa *Maison rustique,* désigne, en enfilade, le cidre de Normandie :

> Les pommiers inégaux ont cédé leur moisson,
> Et leur suc formera cette fraîche boisson
> Que la jeune beauté, dans les champs de Neustrie,
> Préfère au jus vermeil de la grappe mûrie.

l'eau-de-vie du Calvados; à moins que ce ne soit l'eau de coing. Ici, le commentateur en est réduit à « jeter sa langue aux chiens », pour employer l'expression de Mme de Sévigné :

L'élève heureux d'Hermès, Comus à ses fourneaux
Distillera ses fruits en bienfaisantes eaux;

le kirsch :

Que dis-je? par Bacchus la cerise exprimée
S'est en liqueur de feu tout à coup transformée;

les confitures :

Cette pâte épaissie au souffle de Vulcain,
Boit le miel du roseau que planta l'Africain.

Cette dernière périphrase, destinée à envelopper le sucre, devait faire fortune (1). Delille, en ses *Trois Règnes*, célébrera

le miel américain
Que du suc des roseaux exprima l'Africain.

On connaît le logogriphe du même Delille, sur le moulin à café :

Moi seul, contre la noix qu'arment ses dents de fer,
Je fais, en le broyant, crier ton fruit amer.

Lorsqu'on en vient à rimer de pareilles pauvretés, c'est le cas de s'écrier avec La Fontaine :

Chacun forge des vers, mais pour la poésie,
Cette princesse est morte, aucun ne s'en soucie.
Avec un peu de rime on va vous fabriquer
Cent versificateurs en un jour, sans manquer (2).

(1) On la trouve déjà chez A. Chénier.
(2) Comédie de *Clymène*.

Époques de vraie poésie. — Heureusement, il y a un autre côté, plus artistique et plus fécond, par où l'on peut envisager la science et y chercher des sujets d'inspiration : c'est de la considérer, à la façon des didactiques primitifs, sous l'aspect qui intéresse la sensibilité et l'imagination. Ainsi ont fait Lucrèce et Virgile.

Lucrèce a vu dans la philosophie d'Épicure un système qui affranchissait les hommes des vaines terreurs enfantées par la superstition et inaugurait une ère de repos et de bonheur. La pitié pour ses semblables et l'enthousiasme pour la science, tel est le double sentiment qui vivifie son œuvre et nous a valu le sombre tableau du monde naissant, où nous assistons à la lutte de l'homme contre les éléments et les bêtes féroces, et à ses pénibles efforts pour créer des métiers, afin de parer aux premiers besoins.

Virgile a imité Hésiode et célébré le bonheur de la vie agricole. Il a tâché de ramener ses compatriotes raffinés et corrompus, à cette vie rude et salubre que « jadis menèrent les Sabins, que menèrent Rémus et « son frère ; ainsi, naturellement, grandit la forte Étrurie, et Rome devint la plus belle des merveilles, *rerum pulcherrima* (1). » Les *Géorgiques*, comme l'*Énéide*, sont traversées et animées par le même souffle patriotique. Ce patriotisme se traduit en maints endroits : éloge de l'Italie (2), prodiges qui accompagnèrent la mort de César. A la fin de cet épisode, le poète déplore les guerres civiles qui, par deux fois, ont engraissé du sang romain les plaines de la Macédoine. Il trace ce tableau, d'un raccourci vigoureux et saisissant : « Un temps viendra, sans doute, où,

(1) Livre II, v. 531-534.
(2) L. II, v. 136-177.

dans ces pays-là, le laboureur, retournant la terre avec le soc de sa charrue, trouvera, rongés par la rouille, des javelots rugueux; de son pesant hoyau, il heurtera des casques vides et contemplera, stupéfait, la grandeur des ossements dans les sépulcres déterrés (1). »

Il y a déjà, dans les *Géorgiques*, l'âme virgilienne de l'*Énéide*, cette âme qui « a des larmes pour les infortunes », *sunt lacrimæ rerum*, et qui, « n'étant pas sans connaître le malheur, sait venir en aide aux malheureux » :

Haud ignara mali, miseris succurrere disco.

Virgile, en effet, plus qu'Hésiode encore, partage les peines des paysans. Il frissonne, lorsque les raisins mûrs sont hachés par la grêle « qui crépite et rebondit sur les toits » (2); lorsque, pendant une épizootie, « le laboureur s'en va sombre, dételant le « jeune taureau affligé de la mort de son frère, et « laisse la charrue plantée dans le sillon inachevé » (3). En revanche, avec quelle joie communicative il décrit les embellies de cette existence à la campagne : « Les porcs reviennent, repus de gland...; et, là-haut, en plein soleil, la vendange achève de mûrir sur les coteaux caillouteux. Pendant ce temps, les enfants chéris se suspendent au cou des parents qui les baisent, et la maison est le sanctuaire de la religion et de la vertu (4) ».

On voit, par l'exemple de Lucrèce et de Virgile, comment les choses de science et de métier peuvent

(1) L. I, v. 490-497.
(2) L. I, v. 448-449.
(3) L. III, v. 515-519.
(4) L. II, v. 520 et suiv.

devenir matière à poésie. Mais, l'un et l'autre font encore une grande part aux détails techniques. Le premier s'est cru tenu d'exposer la théorie atomique de la formation du monde, et n'a pu échapper à la sécheresse ni à l'obscurité.

Le dix-neuvième siècle a compris que les exposés scientifiques relevaient de la prose, et non de la poésie, qui ne saurait atteindre à l'extrême précision du détail, sans se renier elle-même. Il a mis en vers, non la science, mais les sentiments ou les tableaux qu'elle suggère. De la sorte, il a renouvelé un champ, longtemps stérile, de la poésie française. L'élément didactique s'est fondu dans le double élément épique et lyrique. On peut se demander si ce n'est pas là le terme d'une évolution nécessaire, et si la poésie didactique existe vraiment comme genre à part.

Article III. — Conclusion : Le côté poétique de la science.

On doit donc distinguer dans la science, ou dans une profession comme celle de l'agriculteur, deux aspects différents. Il y a la partie d'exposition ou de métier, laquelle entre dans les traités spéciaux : traités de philosophie, d'astronomie, de versification, de construction mécanique, de dessin, d'agronomie. Or, on aura beau faire, jamais d'arides formules ou de simples recettes ne deviendront objet de poésie. On peut rimer un théorème de géométrie; jamais on n'en fera jaillir une émotion ou une image; on n'obtiendra que des vers mnémotechniques, analogues à ceux du *Jardin des Racines grecques*. Libre à un marquis de Mascarille de travailler « à mettre en

madrigaux toute l'histoire romaine (1) » ; comme l'avait déjà remarqué Aristote, « ce n'en sera pas moins de l'histoire avec les vers que sans les vers ».

Mais, outre l'essence même de la science ou d'une profession, il y a le *rayonnement*, les *suggestions* de l'une et de l'autre, c'est-à-dire l'impression *esthétique* ou *morale* qu'elles produisent sur notre âme. Ainsi, l'écrivain qui a appelé la Tour Eiffel « une dentelle de fer, épinglée au marteau » (2), a saisi combien cette construction métallique, laide de près, était, au contraire, gracieuse dans sa courbe fine et élancée, quand, dorée par le soleil couchant, on la regarde des hauteurs de Saint-Cloud. Pour prendre un autre exemple aussi moderne, et à la portée de tous, celui qui sait voir, trouve de la poésie dans une locomotive. Cette machine au jeu souple et puissant, aux organes harmonieusement assemblés, n'est-ce pas le poème du fer, poème qui résume l'effort tenté par le génie de plusieurs générations et symbolise la grandeur de l'homme, vainqueur de la nature et maître de l'espace? Il y a également je ne sais quoi d'imposant dans la profession de l'humble mécanicien en bourgeron, les mains noircies par le charbon et la fumée, le visage brûlé par le feu et la bise : esclave du devoir, il entraîne, à travers la nuit noire, avec la vitesse de l'ouragan, des centaines de voyageurs confiants en sa vigilance. Voilà où est la poésie dans la science ou dans une profession. Voilà pourquoi la science ne saurait aspirer à remplacer la poésie. Elles répondent l'une et l'autre à deux besoins différents et toujours inassouvis. Le savant s'adresse

(1) *Les Précieuses ridicules*, scène x.
(2) M. de Vogüé, *Revue des Deux-Mondes*, articles sur l'Exposition universelle de 1889.

à l'intelligence pure : il constate des faits, formule des lois, sans songer à s'indigner ou à s'enthousiasmer. Poisons, remèdes, animaux malfaisants et domestiqués, la mort et la vie, il analyse tout, étudie tout, avec le même désintéressement, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. « Le cerveau peut à la rigueur suffire à la science; le cœur et le cerveau interviennent dans les lettres, et c'est là ce qui explique le secret de leur supériorité pour diriger la marche des esprits (1). » Le poète, en effet, parle à l'âme : il nous dit ses impressions et la façon dont la science le touche. Chez lui, les formules deviennent des images, et les faits, des émotions (2).

Une comparaison fera mieux ressortir comment le poète et le savant abordent et traitent *différemment* le même sujet. Hugo et F. Arago ont essayé de nous représenter l'immensité des mondes. Dans un dialogue entre les astres (3), Hugo nous montre l'homme perdu sur la surface de la Terre; puis Saturne, apostrophant la Terre fière de sa masse :

> Qu'est-ce que cette voix chétive qui murmure?
> Terre, à quoi bon tourner dans ton champ si borné,
> Grain de sable, d'un grain de cendre accompagné?
> Moi dans l'immense azur je trace un cercle énorme;
> L'espace avec terreur voit ma beauté difforme;
> Mon anneau, qui des nuits empourpre la pâleur,
> Comme les boules d'or que croise le jongleur,
> Lance, mêle et retient sept lunes colossales.

(1) Pasteur. (*La Vie de Pasteur*, par M. René Valléry-Radot (Hachette, Paris), p. 488.)

(2) « La science est en dehors de l'esthétique et de la morale; mais l'esthétique et la morale, c'est toute la littérature. » (R. Doumic, *La Science et la Littérature au dix-neuvième siècle* (*Revue des Deux-Mondes*, 15 déc. 1901, p. 919).

(3) *Légende des Siècles*. Nouvelle série, t. II, XXVIII : Abîme.

Le Soleil répond :

Silence au fond des cieux, planètes, mes vassales,
Paix! Je suis le pasteur, vous êtes le bétail.
Comme deux chars de front passent sous un portail,
Dans mon moindre volcan, Saturne avec la terre
Entrerait sans toucher aux parois du cratère.

Les étoiles du Septentrion brillent comme

Sept yeux vivants, ayant des soleils pour prunelles.

La Voie lactée est

La splendide forêt des constellations.

. . . . . .

O les astres d'en bas, je suis si loin de vous
Que mon vaste archipel de splendeurs immobiles,
Que mon tas de soleils n'est, pour vos yeux débiles,
Au fond du ciel, désert lugubre où meurt le bruit,
Qu'un peu de cendre rouge éparse dans la nuit.

Les Nébuleuses sont autant d' Univers,

Dispersés dans l'éther, cet océan sans grèves,
Dont le flot à son bord n'est jamais revenu.

Enfin Dieu parle :

Je n'aurais qu'à souffler, et tout serait de l'ombre.

Arago a exprimé les mêmes idées, mais en remplaçant les images par des chiffres, le langage de la poésie par la prose exacte et sobre du mathématicien :

« Euler, le grand Euler, était très pieux. Un de ses amis, ministre dans une église de Berlin, vint lui dire un jour : « La religion est perdue, la foi n'a plus de base, le cœur ne se laisse plus émouvoir même par le spectacle des beautés, des merveilles de la création. Le croirez-vous? J'ai représenté cette création dans tout ce qu'elle a de plus beau, de plus poétique et de plus merveilleux. J'ai cité les anciens philosophes

et la Bible elle-même : la moitié de l'auditoire ne m'a pas écouté, l'autre moitié a quitté le temple. — Faites l'expérience que je vais vous indiquer, repartit Euler. — Au lieu de prendre la description du monde dans les philosophes grecs ou dans la Bible, prenez le monde des astronomes; dévoilez le monde tel que les recherches astronomiques l'ont constitué. Dans ce sermon, qui a été si peu écouté, vous avez probablement, en suivant Anaxagore, fait du soleil une masse égale au Péloponnèse. Eh bien, dites à votre auditoire que, suivant des mesures exactes, incontestables, notre soleil est douze cent mille fois plus grand que la terre. Vous avez, sans doute, parlé de cieux de cristal emboîtés? Dites qu'ils n'existent pas, que les comètes les briseraient. Les planètes, dans vos explications, ne se sont distinguées des étoiles que par le mouvement. Avertissez que ce sont des mondes; que Jupiter est quatorze cents fois plus grand que la terre, et Saturne neuf cents fois; décrivez les merveilles de l'anneau, parlez des lunes multiples de ces mondes éloignés (1). En arrivant aux étoiles, à leur distance, ne citez pas des lieues : les nombres seraient trop grands; on ne les apprécierait pas. Prenez pour échelle la vitesse de la lumière; dites qu'elle parcourt quatre-vingt mille lieues par seconde; ajoutez qu'il n'existe aucune étoile dont la lumière ne nous vienne en moins de trois ans, qu'il y en a quelques-unes à l'égard desquelles on a pu employer un moyen d'observation particulier, et dont la lumière ne nous vient pas en moins de trente ans. En passant des résultats certains à ceux qui n'ont qu'une grande probabilité, montrez que, suivant toute apparence, certaines étoiles pourraient être visibles plusieurs millions d'années après avoir été anéanties : car la lumière qui en émane emploie plusieurs millions d'années à franchir l'espace qui les sépare de la terre. »

Tel fut en raccourci et seulement avec quelques modification dans les chiffres, le conseil que donnait Euler. Le conseil fut suivi. Au lieu de découvrir le monde de la fable, le ministre découvrit le monde de la science. Euler attendait son ami avec impatience. Il arrive enfin, l'œil terne et dans une tenue qui semblait annoncer le désespoir. Le géomètre, fort étonné, s'écrie : « Qu'est-il donc arrivé?— Oh! monsieur Euler,

(1) On a vu comment, dans les vers que nous venons de citer, V. Hugo a parlé de « lunes colossales ».

répondit le ministre, je suis bien malheureux ! ils ont oublié le respect qu'ils devaient au saint temple : ils m'ont applaudi (1). »

Contrairement à ce que l'on croit communément, les conquêtes de la science ne sauraient nuire à la poésie. « On a dit que dans un monde compris par les découvertes scientifiques, il ne reste plus de place pour la poésie. C'est s'abuser étrangement sur le pouvoir même de la science. Dans aucun ordre de recherches, elle n'atteint le dernier mot; elle recule le mystère, elle ne le supprime pas, et l'humanité restera jusqu'à sa dernière heure aussi ignorante du problème de ses origines et de sa destinée, en proie au même tourment de l'infini qui est la source de toute grande poésie. Sans dépasser même le cercle de la réalité immédiate, elle ne cessera de se heurter aux mêmes interrogations : « Pourquoi ces choses « et non pas d'autres? » Et l'homme qui n'est pas tout intelligence, continuera d'avoir les mêmes besoins de sensibilité et d'imagination (2). »

La poésie commence donc où la science s'arrête. Bien plus, les découvertes de celle-ci semblent plutôt profiter à celle-là. La page d'Arago, que nous venons de citer, page si belle dans sa simplicité nue, prouve que l'astronomie, en particulier, a fait surgir des horizons nouveaux et qu'elle peut être la source d'émotions non encore ressenties, admirablement mises en œuvre par Hugo. Les hautes spéculations de la théologie chrétienne et du spiritualisme moderne, ont inspiré le lyrisme philosophique de Lamartine. Grâce au passé mieux connu par l'érudition

(1) Arago, *Discours prononcé à la Chambre en faveur des sciences.*

(2) R. Doumic, *La Science et la Littérature au dix-neuvième siècle.* (*Revue des Deux-Mondes*, 15 déc. 1901, p. 919.)

et les travaux historiques, les siècles morts ont revécu, avec une vérité et un pittoresque inconnus avant le dix-neuvième siècle, dans la *Légende des siècles*, dans les *Poèmes antiques* et les *Poèmes barbares*.

LIVRE TROISIÈME

PROSE

CHAPITRE PREMIER

L'HISTOIRE.

Article premier. — Notions générales.

L'histoire, au sens large. — Le mot *histoire* a une double acception. Dans un sens très général, il signifie l'*exposé des modifications que subit un être, depuis son origine jusqu'à son état actuel*; c'est le tableau des phases que cet être traverse dans son développement. Tout ce qui existe, dans le monde de la matière ou de la pensée, peut devenir objet de l'histoire ainsi entendue. Buffon nous racontera la formation de la terre; un autre, l'évolution des des espèces végétales ou animales; un autre, les progrès d'une science ou d'un art, astronomie, musique, montrant comment l'astronomie et la musique sont arrivées au point où nous les voyons aujourd'hui. « L'histoire est proprement la science du devenir. Elle étudie moins l'être en soi que la formation et les modifications de l'être. Elle est la science des origines, des enchaînements, des développements et des trans-

formations (1). » Mais celui qui écrit l'histoire du globe, des végétaux, des animaux, d'une science ou d'un art, étudie les êtres ou les idées en eux-mêmes, sans s'occuper de la civilisation. Le philosophe qui esquisse le tableau de la pensée humaine, depuis Thalès jusqu'à nos jours, reste dans la spéculation pure, sans rechercher comment les idées philosophiques d'un Socrate ou des Stoïciens ont rayonné sur la société et influé sur la vie de l'humanité, comment Socrate, en particulier, en minant la vieille religion grecque, ruinait du même coup la cité antique et ouvrait une brèche au cosmopolitisme.

L'histoire proprement dite. — Or, l'histoire, *au sens propre* et restreint qui fait d'elle un genre littéraire, a l'homme pour objet. « Elle est la science des *sociétés humaines*. Son objet est de savoir comment ces sociétés ont été constituées. Elle cherche par quelles forces elles ont été gouvernées, c'est-à-dire quelles forces ont maintenu la cohésion et l'unité de chacune d'elles. Elle étudie les organes dont elles ont vécu, c'est-à-dire leur droit, leur économie publique, leurs habitudes d'esprit, leurs habitudes matérielles, toute leur conception de l'existence. Chacune de ces sociétés fut un être vivant; l'histoire doit en décrire la vie... L'histoire est la science des faits sociaux, c'est-à-dire la sociologie même (2). » Suivant la forte expression de Vico, elle est « l'hu-

(1) Fustel de Coulanges, *Histoire des institutions politiques de l'ancienne France. — Système féodal*, Introduction, p. xv.

(2) Fustel de Coulanges, *op. cit.: L'alleu et le domaine rural*, Introduction, p. iv.

« C'est elle qui *débrouille les origines* et qui explique par quel chemin les peuples ont passé d'une forme de gouvernement à une autre. » (Fénelon, *Lettre sur les Occup. de l'Acad. franç.*, ch. viii. Projet d'un traité sur l'histoire.)

manité qui se crée » et tâche à mettre plus de bien-être, plus de lumière, plus d'ordre et plus de justice sur la planète où elle a été placée

Les divisions de l'histoire. — On distingue : 1° l'histoire *universelle,* ou résumé de la civilisation, chez les principales nations, depuis l'origine du monde : tel est le *Discours sur l'histoire universelle,* par Bossuet; 2° l'histoire *générale,* qui expose les rapports de plusieurs peuples entre eux, par exemple l'histoire de l'Europe; 3° l'histoire *particulière,* qui étudie soit un peuple : la France; soit une époque : le siècle de Louis XIV; soit une manifestation de la vie sociale : guerres, législation, religion.

Au point de vue chronologique, il y a : 1° l'histoire *ancienne,* depuis les temps les plus reculés jusqu'à la division de l'empire romain en Empire d'Orient et Empire d'Occident, en 395 après J.-C.; 2° l'histoire du *moyen âge,* de 395 à la prise de Constantinople par les Turcs, en 1453; 3° l'histoire *moderne,* de 1453 à la Révolution de 1789; 4° l'histoire *contemporaine,* de 1789 à nos jours.

Les sciences auxiliaires de l'histoire. — A côté et en vue de l'histoire, se sont formées, chez les modernes, les *sciences auxiliaires de l'histoire.* Elles ont pour but de *fournir des matériaux à l'historien et de l'aider dans ses recherches.* Ces sciences sont :

1° L'*archéologie,* qui s'occupe des monuments et des objets matériels laissés par le passé : temples, colonnes, tableaux, portraits, gravures, statues, vases peints, armes, outils, monnaies (*numismatique*). La colonne Trajane, à Rome, avec les scènes militaires qui y sont figurées, nous a conservé bien des détails précieux sur l'armée romaine. Les gravures, vases peints, représentent les usages, les costumes de ci-

vilisations disparues. Les bustes, si expressifs, de Louis XIV et de Condé, par Girardon, peuvent servir à démêler la physionomie morale du roi et du grand homme de guerre.

2° L'*épigraphie*, art de déchiffrer les inscriptions sur pierre, briques, terres cuites, métaux. Grâce aux inscriptions trouvées depuis quelques années, on a refait complètement l'histoire de l'Égypte et de l'Orient.

3° La *paléographie*, art de lire les vieux manuscrits : papyrus, palimpsestes, parchemins, chartes.

4° La *critique des sources*, qui apprend à établir l'authenticité, la date, les interpolations, la provenance, en un mot, la valeur des documents proprement historiques, manuscrits ou imprimés : lettres, mémoires, chroniques, récits des devanciers. A la *critique des sources* se rattache la *diplomatique*, qui étudie les diplômes, chartes, contrats et autres documents, non rédigés en vue de l'histoire, mais offrant un intérêt réel relativement aux institutions, aux usages et aux mœurs.

5° La *chronologie*, qui situe dans le temps les événements; elle permet d'établir entre deux faits un rapport d'antériorité, d'où peut sortir un rapport de cause à effet.

Ces sciences sont des *instruments* et n'existent qu'en fonction de l'histoire.

La *géographie* est une science à part, mais la connaissance en est indispensable à l'historien. D'abord, elle permet de situer dans l'espace les événements. On ne suit bien les péripéties d'une bataille que si l'on connaît les lieux où elle s'est livrée. Ensuite, sans aller jusqu'à attribuer, avec Michelet, une influence prépondérante à la configuration du sol

et dire : « Tel le nid, tel l'oiseau » (1), la géographie explique bien des faits, par exemple, la fondation des grandes villes anciennes, Paris, Rouen, Lyon, Toulouse, Bordeaux, le long des fleuves, ces « chemins qui marchent ». La position maritime de l'Angleterre est la principale cause de son expansion coloniale. Les nombreux torrents et chutes d'eau que possède la Suisse, grâce à ses montagnes et à ses glaciers, font actuellement de ce petit pays un redoutable concurrent pour l'industrie des autres puissances, obligées d'employer, à grands frais, la vapeur.

Article II. — Conception moderne.

Définition. — L'histoire proprement dite est *l'exposé authentique, explicatif et attachant de la vie sociale.*

Au lieu du mot *récit,* par lequel on définit ordinairement l'histoire, nous employons le mot *exposé*, plus juste, à notre sens. Sans doute, elle renferme des récits, mais il y a encore les portraits, les descriptions, les aperçus sur les finances, sur le commerce, sur les institutions. Nous remplaçons également la formule traditionnelle : *récit des événements passés,* par cette autre : *exposé de la vie sociale.* L'histoire, pour se conformer à nos exigences modernes, doit comprendre, non seulement les faits, mais les idées, les arts, les sciences, les usages, les mœurs, les lois, la religion, toutes les manifestations de l'activité humaine, tout ce qui représente l'âme d'un peuple et nous révèle son caractère. Comme

(1) *Hist. de France*, 1er vol., préface de 1869.

l'épopée, dont elle dérive, elle est une œuvre nationale. Nous y voyons le jeu des forces qui ont fait la grandeur et la décadence d'une société.

Elle est un écrit *authentique* et *explicatif*, et par conséquent, *scientifique*. En grec, *historia* (ἱστορία) signifie *enquête*, recherche de la vérité. Ici, comme il arrive souvent, l'étymologie est une définition. Cet écrit doit être *attachant*; ce n'est pas un résumé sec et nu, mais un exposé vivant et coloré, un monument dont les proportions et les lignes plaisent à l'esprit et dont chaque partie concourt à produire une impression d'harmonieuse unité. L'histoire est donc une œuvre de *science* et d'*art*. Examinons comment et dans quelle mesure elle est l'une et l'autre.

Article III. — La science dans l'histoire.

§ 1er. — *Vérité, ou histoire authentique.*

L'historien nous transmet la vérité intégrale, sans l'altérer en rien : son témoignage est *authentique*. A cette fin, trois conditions sont nécessaires : 1° l'information, 2° le sens critique, 3° l'impartialité.

1° **L'information.** — On doit, autant qu'il est possible, se rendre compte par soi-même des faits que l'on avance et s'en référer aux sources. Par conséquent, il faut recourir aux découvertes des *sciences auxiliaires de l'histoire*, en consultant les monuments, inscriptions, chartes; recueillir les dépositions de ceux qui furent témoins des événements; lire avec soin les correspondances, mémoires, récits originaux.

Mais les documents sont si nombreux, les élé-

ments qui constituent la vie d'un peuple sont si multiples et si complexes, qu'un homme ne saurait prétendre à les connaître tous, directement et par le menu. Personne n'a la science universelle, ni ne saurait remonter à toutes les sources. On ne peut être versé, à la fois, dans la stratégie, les finances, le commerce, la législation, la diplomatie, les arts, les lettres, la géographie. Aussi est-on obligé souvent de se borner à enregistrer les résultats auxquels les *érudits* ou les *spécialistes* consciencieux sont arrivés sur ces divers points. Mais il existe une différence notable entre l'*érudit* et l'*historien*. Le premier s'attache à une question particulière et la fouille dans ses recoins; il écrit des *monographies*, des *contributions* à l'étude de l'histoire. C'est le mineur qui extrait de la carrière tout ce qu'elle renferme : sable, gravier, mauvaise pierre, moellons. Tout l'intéresse. Le second vient ensuite; il choisit parmi cette masse de matériaux, les blocs d'un grain résistant et propres à entrer dans l'édifice qu'il veut construire (1).

2° **Le sens critique.** — Parfois l'historien rapporte des événements dont il a été spectateur. Il

(1) De cette impossibilité pour le même homme de se renseigner directement sur tout ce qui touche à une période considérable, sont nées, assez récemment, les histoires en collaboration. Plusieurs auteurs se partagent la besogne; chacun traite une époque ou une question particulière, suivant ses aptitudes et ses études spéciales. Chaque abeille façonne une cellule dans la ruche. Le mouvement est parti d'Allemagne, avec les ouvrages d'Oncken, de Heeren, d'Ukert, de Giesebrecht. La France a imité l'Allemagne. Après l'*Histoire générale de l'Europe*, depuis le quatrième siècle jusqu'à nos jours, sous la direction de MM. Lavisse et Rambaud, on publie en ce moment une autre œuvre collective, l'*Histoire de France*, sous la direction de M. Lavisse. L'inconvénient d'un tel système est le manque d'unité dans les aperçus et le style. C'est une manière d'encyclopédie, de dictionnaire Larousse.

n'a alors qu'à consigner ce qu'il a vu, à condition d'avoir bien vu.

Mais, habituellement, il est éloigné par le temps ou par l'espace, souvent par l'un et l'autre, des faits et des institutions qu'il expose. Il n'est plus en contact avec la réalité; elle lui arrive par des intermédiaires. Sur certains points, stratégie, finances, il est obligé de suivre l'opinion des généraux ou les statistiques des économistes. Ici commencent les difficultés. Où est la garantie que ces intermédiaires sont véridiques et n'ont point été égarés par l'ignorance ou la passion? Comment apprécier la sûreté de leurs informations, la pénétration de leur esprit, ou le degré de leur impartialité? Pour les faits, en particulier, le lecteur moderne n'admettrait point le procédé d'Hérodote acceptant de toutes mains les contes et les anecdotes, pourvu qu'ils piquent la curiosité, racontant l'aventure d'Arion sauvé par un dauphin, et laissant à chacun le soin de séparer la vérité et la légende. Nous sommes plus exigeants. Nous voulons que l'auteur soit pour nous un guide, et non un amuseur, ni même un enchanteur. Nous voulons qu'il s'efforce d'ôter à la vérité cette patine dont le temps et la crédulité l'ont recouverte. Or, l'écrivain n'arrive à la vérité sans alliage que par une méthode rigoureuse. De cette méthode, voici les principales règles :

Les règles de la critique. — Il faut examiner scrupuleusement les chances d'erreur du témoin qui dépose devant nous. A-t-il été bien placé, et, comme nous disons familièrement, a-t-il été aux premières loges, pour voir ce qu'il raconte? S'est-il contenté de regarder la scène, sans chercher à examiner ce qui se passait dans les coulisses? En un mot, est-

il suffisamment informé? Ensuite, sa vue n'a-t-elle pas été troublée par les préjugés et les passions? Est-il impartial? Nous verrons tantôt combien d'agents divers viennent altérer et diminuer l'impartialité. Voilà autant de questions qu'un homme doit se poser et résoudre à l'égard des autorités sur lesquelles il se fonde.

Notamment, il consulte avec précaution les *Souvenirs* et les *Mémoires*, écrits par les contemporains des événements. Rarement les auteurs de ces sortes d'ouvrages savent se tenir dans un juste milieu. Ils louent ou blâment avec outrance leurs amis ou leurs ennemis; souvent ils n'aperçoivent qu'un côté des choses. Les *Confidences* ou les *Confessions* à la Rousseau, sont composées ordinairement dans une intention apologétique; on cherche à se justifier et on confesse surtout les autres; on y fait son *mea culpa* sur le dos du voisin (1). Tous ces récits n'ont de valeur que sur les points où l'amour-propre de l'auteur n'est pas en jeu.

L'historien doit donc être doublé d'un moraliste sagace. N'ignorant pas que « l'esprit est souvent la dupe du cœur », il cherche à démêler les causes d'erreurs, parfois involontaires, de ses devanciers ou d'un témoin. Il est aidé, dans cette enquête, par les détails biographiques sur ceux qui le renseignent, sur un Salluste, un Tacite, un Saint-Simon.

Ce n'est pas assez de ne pouvoir démontrer la faus-

(1) Il existe dans les *Rêveries du promeneur solitaire* (6e promenade), un curieux passage, relatif aux *Confessions*, cité nulle part et pourtant indiquant bien l'esprit avec lequel Rousseau a écrit sa propre vie. Rousseau dit, entre autres choses : « J'ai caché le côté difforme en me peignant de profil. » Il avoue avoir donné des entorses à la vérité, « pour le plaisir d'écrire ». « J'ajoutais à des choses réelles des ornements inventés. »

seté d'un témoignage; on doit être à même d'en établir la véracité. On arrive à cette démonstration par une double voie : directement, lorsque l'intermédiaire nous offre toutes les garanties de science et de conscience : tels sont les Apôtres, subissant le martyre (1) pour attester l'authenticité des faits qu'ils *avaient vus*; indirectement, lorsque plusieurs auteurs, qui n'ont pu se concerter et ont eu souvent des intérêt contraires, s'accordent sur un même fait. Cette concordance des sources en corrobore singulièrement l'autorité.

Parfois, au contraire, l'historien se trouve en présence d'affirmations contradictoires. Dans ce cas, la règle est de préférer les témoins *oculaires* aux témoins *auriculaires*, quand les uns et les autres ont même *moralité* (2). Ainsi, touchant la mort de Henriette d'Angleterre, il existe deux versions, celle de Saint-Simon (3) et celle de Madame de La Fayette (4). Saint-Simon admet l'empoisonnement et nous en

(1) Μαρτύριον, témoignage, preuve.

(2) « Le témoignage le plus digne de foi sera toujours celui du témoin oculaire, surtout lorsque ce témoin est un homme honorable, attentif et intelligent, lorsqu'il rédige sur place, à l'instant et sous la dictée des faits eux-mêmes; lorsque manifestement son unique objet est de conserver ou fournir un renseignement; lorsque son œuvre n'est point une pièce de polémique concertée pour les besoins d'une cause, ou un morceau d'éloquence arrangé en vue du public, mais une déposition judiciaire, un rapport secret, une dépêche confidentielle, une lettre privée, un memento personnel. Plus un document se rapproche de ce type, plus il mérite confiance et fournit des matériaux supérieurs. » (Taine, *les Origines de la France contemporaine*, t. III, *La Révolution*, préface, p. II.)

(3) *Scènes et portraits choisis dans les Mémires authentiques du duc de Saint-Simon*, par E. Lanneau, t. I, p. 82 et suiv.

(4) *Histoire de Madame Henriette d'Angleterre* (collection Michaud et Poujoulat, p. 101 et suiv.).

fournit les détails les plus circonstanciés. Il dit tenir ces détails d'un procureur général au Parlement, M. Joly de Fleury, qui les tenait lui-même d'un complice, Purnon, premier maître d'hôtel de Madame. Voilà deux intermédiaires, et le maître d'hôtel ne paraît pas avoir grande autorité. Or, Madame de La Fayette était avec la princesse, au moment de la catastrophe; elle nous raconte, heure par heure, les origines et les progrès du mal. Son récit laisse l'impression d'une mort subite, mais naturelle. Il est donc raisonnable d'en croire cette version de première main; joint que l'autopsie ne révéla pas les moindres traces de poison.

Le départ entre le vrai et le faux n'est pas toujours aussi facile à établir. Fréquemment les témoignages nous apparaissent comme étant d'égale valeur. Alors, on est obligé d'adopter le récit le plus *vraisemblable*, le plus conforme au train habituel des événements. Mais il n'y a plus certitude; on atteint seulement à un degré plus ou moins grand de probabilité; car

Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.

La vie est féconde en surprises; tel événement peu naturel, peu rationnel, a pu cependant se produire en réalité.

L'école rationaliste. — L'école rationaliste rejette comme controuvé tout ce qui semble contraire aux données de l'expérience et de la raison. En se fondant sur ce faux principe, Renan, continuant Voltaire, et continué, à son tour, par de nombreux disciples, a prétendu refaire les origines du Christianisme. Il a éliminé les miracles, sous prétexte qu'*on* n'en a jamais constaté. *On*, c'est-à-

dire Renan, dont l'expérience est courte, limitée à un seul individu, Renan, à une seule ville, Paris. « Faible et insuffisante critique que celle qui se contente ainsi de déclarer faux tout ce qui paraît surnaturel, et vrai tout ce qui paraît naturel (1). » Lorsqu'un fait, non évidemment absurde, est établi par des témoignages certains, si étrange, si extraordinaire soit-il, aucune théorie, aucun système ne peut l'infirmer.

3° **Impartialité.** — Dans son enquête, l'historien rencontre, sur sa route, maintes causes d'erreur; mais il en trouve également en lui-même, d'autant plus trompeuses, qu'elles sont souvent inconscientes. Ici nous touchons à une question délicate, l'impartialité ou véracité, que tout le monde n'entend pas de la même façon. L'impartialité est le *désintéressement absolu dans la recherche et la manifestation de la vérité.* « Il faut que celui qui écrit aime la vérité jusqu'à lui sacrifier toutes choses (2). » Les autres qualités, chez l'historien, relèvent de la science; l'impartialité est affaire de conscience; elle est une qualité morale.

L'impartialité idéale. — Pour Fénelon, « le bon historien *n'est d'aucun temps ni d'aucun pays* : quoiqu'il aime sa patrie, il ne la flatte jamais en rien. L'historien français doit se rendre *neutre* entre la France et l'Angleterre; il doit louer aussi volontiers Talbot que Duguesclin » (3). D'autres, Taine, Fustel de Coulanges, vont plus loin encore et voudraient qu'on ra-

(1) Petit de Julleville, *Introduction aux Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*, p. XXIX.

(2) Saint-Simon, *op. cit.*, t. II, p. 414.

(3) Fénelon, *Lettre sur les Occupations de l'Académie française*, VIII.

contât les guerres, les révolutions, les souffrances des peuples, avec la sérénité et l'indifférence du savant décrivant les cataclysmes de notre planète, ou les « métamorphoses d'un insecte (1) ».

L'impartialité relative. — Cette neutralité absolue, cette impassibilité, est-elle possible? Est-elle même nécessaire? Nous ne le pensons pas. Dans ce sens, Saint-Simon n'a pas eu tort de dire, avec sa franchise habituelle : « Le stoïque est une belle et noble chimère. Je ne me pique donc pas d'impartialité : je le ferais vainement (2). » Peut-on raconter des crimes atroces avec le calme du chimiste analysant les effets des poisons. On ne s'indigne pas contre les fléaux physiques, parce qu'ils se produisent en vertu de lois fatales; mais il n'en va plus ains relativement aux faits historiques, résultat de l'activité humaine. Les actes humains, pour être lointains, ne peuvent pas plus nous laisser indifférents que les actes de la vie présente. Tout personnage, même dans le passé, suivant qu'il est bon ou mauvais, excite notre sympathie ou notre antipathie : « Nul portrait si exact, si conforme au modèle, que l'artiste n'y mette un peu de lui-même. Nos maîtres en histoire ne se sont pas soustraits à cette loi. Tacite, en son Tibère, se peint aussi avec l'étouffement de son temps « les quinze longues années (3) ».

Les événements racontés touchent pour la plupart à des sentiments qui nous sont chers et dont ils furent la négation destructive ou l'affirmation féconde : attachement à la famille, à la patrie, à la religion, au progrès, aux lois morales. Le lecteur lui-même s'accom-

(1) Taine, *op. cit. L'ancien régime,* préface, p. v.
(2) Saint-Simon, *op. cit.*, t. II, p. 415.
(3) Michelet, *Histoire de France,* 1er vol., préface de 1869.

moderait mal de ce « flegme philosophe », qui ne s'offense pas plus

> De voir un homme fourbe, injuste, intéressé,
> Que de voir des vautours affamés de carnage,
> Des singes malfaisants et des loups pleins de rage.

Sans doute, on ne demande pas à l'historien d'entonner à chaque instant des dithyrambes ou de vomir des diatribes, à la façon d'un Michelet. Mais, quand nos ancêtres parlaient « du tribunal de l'histoire », ils employaient une expression très juste. On aime à voir la vertu louée et le vice flétri, ou, du moins, à sentir l'émotion circuler à travers le tableau des misères humaines et des nobles dévouements. Parlant de cette émotion, Michelet a eu raison de prétendre que « l'historien qui en est dépourvu n'est point du tout historien (1) ». En somme, s'il n'a pas toujours été fidèle à ses principes, Saint-Simon a bien marqué en quoi consistait l'impartialité, lorsqu'il écrivait, à propos de ses *Mémoires :* « J'ai été infiniment en garde contre mes affections et mes aversions, et encore plus contre celles-ci, pour ne parler des uns et des autres que la balance en main, non seulement ne rien outrer, mais ne rien grossir, m'oublier, me défier de moi comme d'un ennemi, rendre une exacte justice et faire surnager à tout la vérité la plus pure. C'est en cette manière que je puis assurer que j'ai été entièrement impartial, et je crois qu'il n'y a point d'autre manière de l'être (2). »

Les causes qui diminuent l'impartialité. — Ces affections et ces aversions, dont parle Saint-Simon et qui altèrent la sérénité du jugement, sont d'ordre

(1) *Op. cit.*, 1er vol., préface de 1869.
(2) T. II, Conclusion, p. 415, 416.

politique, moral, intellectuel. Parfois, elles ont leur principe dans le tempérament même de l'écrivain.

1° *Passions politiques.* — L'historien peut être aveuglé par *l'esprit de parti.* Au dix-septième siècle, on cherchait dans les institutions de l'ancienne France, les titres de la royauté absolue, et, au dix-huitième, la justification du gouvernement parlementaire.

2° *Causes morales.* — a) *Le patriotisme mal compris.* — Chacun est enclin à grandir son pays et à rabaisser les pays étrangers. Dans le récit d'une guerre, on insistera sur les atrocités commises par l'ennemi et on passera sous silence ses actes de générosité. S'agit-il des institutions, tout sera bien chez nous, tout sera mal chez les autres. Le patriotisme de Tite-Live l'a empêché de rendre pleine justice au génie militaire d'Hannibal. Il n'a pas senti ce qu'il avait fallu d'énergie, de souplesse, à un homme isolé de son pays, pour recruter et discipliner une armée qui n'était qu'un ramassis de mercenaires et pour mettre Rome à deux doigts de sa perte.

Or, le patriotisme éclairé n'a rien de commun avec le chauvinisme. Il sait reconnaître les mérites d'un ennemi et constater ce qu'il y a de bon chez les voisins, afin de les égaler et de les surpasser. Il ose dire à des concitoyens des vérités même dures; il met le doigt sur les plaies, pour les guérir, et signale les fautes, pour empêcher d'y retomber.

b) *Les questions religieuses.* — On est porté à accuser de mauvaise foi ceux qui ne partagent pas nos croyances; à supposer chez eux les calculs de l'intérêt ou de la passion; à n'admettre aucune vue pure et sincère. Mais, s'il existe un fanatisme religieux, contre lequel on a fort déclamé et trop, il y a

un fanatisme irréligieux beaucoup plus aveugle et intolérant encore : témoin Voltaire et ses appréciations sur le moyen âge, dont le tort, à ses yeux, fut d'être une époque de foi. Quand Michelet devint le farouche ennemi que l'on sait des prêtres et des rois, son histoire de France prit un autre ton. Il avait peint avec une émotion attendrie, le moyen âge si croyant; le catholicisme fut, dans les volumes suivants, le bouc émissaire chargé de toutes les fautes, de tous les méfaits commis pendant trois siècles avant la Révolution.

3° *Causes intellectuelles.* — (*a Les préjugés.* — La principale source d'erreur, dans les jugements sur les hommes et les institutions, ce sont les préjugés. Il y a des idées qui flottent dans l'air et que nous respirons à notre insu. Tacite, partageant sur les chrétiens l'opinion de son temps, les a méconnus. Il n'a pas pris la peine de faire, sur leur compte, une enquête personnelle et impartiale. Nous avons surtout la tendance à juger les civilisations éloignées, d'après nos mœurs présentes et d'après ce que nous avons sous les yeux. Pour la plupart des gens, point de différence entre un Français du vingtième siècle, un Français du dix-septième et un Français du moyen âge. Rien de plus faux qu'une telle confusion. Tel fait critiqué aujourd'hui, la révocation de l'Édit de Nantes, par exemple, fut quasi universellement approuvé par les contemporains. Admettant une religion d'État, ils considéraient un adversaire religieux comme un factieux et un ennemi de l'ordre public. Quant aux institutions du moyen âge, « elles sont à tel point opposées à celles que nous voyons autour de nous, qu'on a d'abord quelque peine à les juger avec un parfait désintéressement. Il est difficile à un homme de notre temps d'entrer

dans le courant des idées et des faits qui leur ont donné naissance (1). » L'historien doit donc avoir le *sens des différences* entre les époques. Cela suppose une intelligence déliée et cet esprit de finesse que Pascal opposait à l'esprit géométrique.

b) *L'esprit de système.* — L'esprit géométrique, en histoire, c'est principalement l'esprit systématique, qui ramène tout à une conception à priori, à une idée préconçue. Montesquieu accorde une influence prépondérante au climat; Michelet, à la géographie et aux causes physiologiques; Taine, à la passion maîtresse. Or, la réalité n'est pas aussi simple, tant s'en faut! Un même fait peut avoir plusieurs causes, et ces causes, varier d'un peuple à un autre peuple, d'un homme à un autre homme. Bien plus, le même personnage peut obéir successivement à des impulsions opposées.

4° *Tempérament de l'écrivain.* — La vocation d'historien exige un tempérament froid, une maîtrise de soi, due à l'empire absolu de la raison sur l'imagination et la sensibilité. Tacite est un pessimiste et voit tout en noir. Tibère avait été un bon empereur, au commencement de son règne qu'il termina en monstre. Son biographe, croyant difficilement le bien, l'accuse d'avoir été un hypocrite au début, et cette accusation n'est pas fondée. Un voyant, comme Michelet, prend trop facilement ses visions pour des réalités et ses hypothèses pour des démonstrations. Une sensibilité excessive peut également offusquer la vue de l'écrivain. La colère voit trouble. Ainsi s'expliquent beaucoup d'erreurs de Saint-Simon. Ce petit duc, entiché d'étiquette, rageur, vindicatif, dont

(1) Fustel de Coulanges, *op. cit., la Gaule romaine*, préface, p. XI.

le cerveau était toujours en ébullition, n'a pu se tenir de s'acharner sur ses ennemis et de les vilipender à plaisir. Il n'a jamais pardonné à Louis XIV d'avoir remplacé les nobles par des commis dans l'administration des affaires, ni à Mme de Maintenon d'avoir succédé aux reines. La réputation des Condés s'est ressentie de ses procès avec eux, au sujet de terres.

L'impartialité dépend donc d'un ensemble de qualités difficilement réunies en un même homme. Aussi bien, si les poètes sont légion, les historiens vraiment dignes de ce nom sont une élite.

§ 2. — *Histoire explicative.*

La recherche des causes. — Quand, par l'information scrupuleuse, par le sens critique et l'absence de tout parti pris, on est en possession de la vérité, il y a encore un pas considérable à franchir. Les faits, si nombreux, si authentiques soient-ils, constituent l'érudition, non la science : celle-ci étant la recherche des causes et des lois. Il reste donc à *interpréter* les faits, à éliminer, dans le fatras des archives, ceux qui sont insignifiants, à retenir ceux qui caractérisent une époque ou un individu. Il reste à en percevoir la liaison et les rapports avec d'autres, concomitants, antérieurs ou postérieurs, en un mot à dégager les causes et les effets. Or, les causes et les effets ne sont pas contenus *matériellement* dans un document, comme des épingles dans une boîte : ils s'y trouvent à l'état *symbolique* ou *représentatif*. C'est à l'intelligence de déchiffrer ces symboles et ces signes. « J'ai lu en Tite-Live cent choses que tel

n'y a pas *lu* », écrivait Montaigne avec sa finesse habituelle (1).

La science, comme le dit Aristote, doit nous donner le *pourquoi* (τὸ διότι), les raisons des événements. Suivant l'expression de Pascal, « toutes choses étant causées et causantes », il faut chercher ce qui est dans ce qui a été, le présent dans le passé et la continuité sous les ruptures apparentes. Rien ne commence, tout se continue. Les *révolutions* ne sont, au fond, que des *évolutions*. Elles furent préparées souvent de fort loin, et les effets n'en sont complets et définitifs qu'après bien des années. « Il faut plusieurs âges d'hommes pour fonder un régime politique et plusieurs autres âges d'hommes pour l'abattre (2). » Le renversement de l'ancien régime par la Révolution de 93, a ses causes éloignées et politiques, en haut de la société, dans l'absolutisme et les désordres de la monarchie, dans l'abus de privilèges légitimes à l'origine ; en bas, dans les colères de la foule opprimée et malheureuse, colères amassées pendant des siècles ; ses causes morales, dans le tempérament français toujours prompt à se porter aux extrêmes et incapable de modération ; ses causes immédiates et prochaines, dans les attaques dirigées par les philosophes athées du dix-huitième siècle, et par Rousseau, contre la royauté et la religion. Enfin, le mouvement anarchique fut précipité par ces êtres malfaisants, un Marat, un Robespierre, qui apparaissent aux moments de trouble, et font verser les plus belles tentatives dans le sang et la boue.

Les causes des événements sont multiples et di-

(1) *Essais*, liv. I, ch. xxv. On écrirait aujourd'hui « n'y a pas *lues* ».

(2) Fustel de Coulanges, *La Gaule romaine*, préface, p. xii.

verses. Il faut compter avec la race, l'hérédité, le climat, le milieu, les idées, les passions, l'activité libre. Or, rien n'est difficile comme de débrouiller cet écheveau dont tant de fils se croisent et se mêlent; de peser, pour ainsi dire, les influences; de chercher les raisons cachées, derrière les prétextes, et d'arracher le masque d'un personnage, pour retrouver sa physionomie vraie.

Il importe de ne pas accorder trop d'importance à certains agents, aux dépens ou à l'exclusion d'autres, et de ne pas dériver les grands effets de petites causes, comme c'est la tendance de Saint-Simon et de Michelet. Ainsi, la guerre soutenue par la France, pendant neuf ans (1689-1697), jusqu'à la paix de Ryswick, contre l'Europe coalisée, eut pour point de départ, d'après Saint-Simon, une discussion de Louvois avec Louis XIV, relativement à une fenêtre du Trianon (1). Pour Michelet, la guerre fut amenée par la maladie dont souffrait le monarque. « Le roi triste et violent, dans sa pénible attente, en lutte avec les chirurgiens qui, dès l'été, voudraient agir, en fait pâtir l'Europe (2). » Voltaire voit, avec raison, des causes plus générales : « les souterrains de la politique », Louis XIV désirant attribuer l'électorat de Cologne au cardinal de Furstemberg, ami de la France, et surtout « la soif de la gloire », « la hauteur » avec laquelle « le roi, au comble de sa grandeur, indisposa, ou dépouilla, ou humilia presque tous les princes; aussi presque tous se réunissaient contre lui (3) ». La discussion du Trianon, la maladie, furent peut-être les étincelles qui allu-

(1) Saint-Simon, *op. cit.*, t. II, p. 188.
(2) *Hist. de France*, t. XIII, ch. XXV, p. 286.
(3) *Siècle de Louis XIV*, ch. XIV (à la fin).

mèrent la conflagration; mais elles trouvèrent une matière toute prête dans les mauvaises dispositions de l'Europe envers Louis XIV.

Les appréciations sur les origines d'un fait diffèrent souvent. D'après Bossuet, une des causes de la décadence romaine fut la lutte entre patriciens et plébéiens. Pour Montesquieu, au contraire, ces rivalités entre deux classes s'observant et se modérant l'une l'autre, furent un principe de force. Les modernes, mieux informés, donnent raison à Montesquieu.

Philosophie ou lois de l'histoire. — Enfin, d'après Aristote, la science a pour objet, non le particulier, mais le général, c'est-à-dire les lois. Ce n'est pas assez, pour le physicien, de constater qu'une pomme, tombant d'un arbre, est attirée vers le centre de la terre; il faut que par des expériences et par le raisonnement, il découvre la loi générale (loi de la pesanteur) s'appliquant à tous les corps, en vertu de laquelle cette chute a lieu. L'historien procède d'une façon analogue; il *généralise* et recherche les lois ou « rapports nécessaires » entre divers ordres de faits : idées et institutions, administration politique et richesse publique. Il arrive, dans le premier cas, à cet axiome, formulé par de Bonald : « Les peuples n'ont que les gouvernements qu'ils méritent »; et, dans le second cas, à cette réflexion d'un ministre de Louis XVIII, le baron Louis : « Faites-moi de bonne politique et je vous ferai de bonnes finances. » Voilà en quoi consiste proprement la *philosophie de l'histoire*, si bien définie par Montesquieu dans une phrase célèbre : « Il y a des *causes générales*, soit morales, soit physiques, qui agissent dans chaque monarchie, l'élèvent, la maintiennent ou la précipitent : tous les accidents sont soumis à ces causes; et

si le hasard d'une bataille, c'est-à-dire une cause particulière, a ruiné un État, il y avait une cause générale qui faisait que cet État devait périr par une seule bataille : en un mot, l'allure principale entraîne avec elle tous les accidents particuliers (1). »

Montesquieu abonde en aperçus dont la portée dépasse l'époque ou la nation qui en furent l'occasion. Telle est la réflexion suivante : « Lorsqu'on voit deux grands peuples se faire une guerre longue et opiniâtre, c'est souvent une mauvaise politique de penser qu'on peut demeurer spectateur tranquille, car celui des deux peuples qui est le vainqueur entreprend d'abord de nouvelles guerres et une nation de soldats va combattre contre des peuples qui ne sont que citoyens (2). »

Cependant les lois de l'histoire sont des lois morales et, partant, sujettes à des exceptions : elles n'ont pas la rigueur des lois physiques, et ne s'appliquent qu'à la plupart des cas. Montesquieu ne paraît pas s'en souvenir assez. Le régime démocratique a ruiné la république athénienne. Pourtant, on serait mal venu à en tirer une conclusion absolue ; car la démocratie a fait la prospérité des républiques suisse et américaine. Sans parler de la liberté humaine, il

(1) *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*, ch. XVIII. — De nos jours, la falsification de la fameuse dépêche d'Ems, par Bismarck, fut l'*accident particulier* qui occasionna la guerre de 1870; mais l'*allure principale*, à savoir les dispositions belliqueuses des esprits, en France et en Prusse, la première se sentant menacée par sa voisine et étant impatiente d'en finir, la seconde devenue plus ambitieuse et plus arrogante après la défaite de l'Autriche, voilà la *cause générale* qui amena le choc armé des deux nations.

(2) *Ibid.*, ch. V. La France eût bien fait de se rappeler cette pensée de Montesquieu et de s'allier à l'Autriche comme celle-ci l'en pressait avant Sadowa. Nous eussions ainsi prévenu la désastreuse guerre de 1870.

entre tant d'éléments de variation, religion, race, mœurs, dans les lois de l'histoire! Il ne faut donc généraliser qu'avec une extrême prudence. « L'histoire n'est pas une science facile; l'objet qu'elle étudie est infiniment complexe : une société humaine est un corps dont on ne peut saisir l'harmonie et l'unité qu'à la condition d'avoir examiné successivement et de très près chacun des organes qui le composent et qui en font la vie. Une longue et scrupuleuse observation du détail est donc la seule voie qui puisse conduire à quelque vue d'ensemble. Pour un jour de synthèse, il faut des années d'analyse. Dans des recherches qui exigent à la fois tant de patience et tant d'effort, tant de prudence et tant de hardiesse, les chances d'erreur sont innombrables et nul ne peut se flatter d'y échapper (1). » Aussi l'histoire est-elle une science qui, dans le détail, se refait sans cesse. Pour employer le langage des philosophes, elle est dans un perpétuel *devenir*. Quoique les assises en restent ordinairement (2) immuables, chaque écrivain, mieux informé ou plus pénétrant, apporte une nouvelle pierre au monument.

Le recul historique. — Si les témoins oculaires sont, en général, le mieux à même de nous donner des événements un compte rendu exact et fidèle, ils sont mal placés pour en saisir l'importance relative, et surtout pour en pénétrer les causes profondes et cachées. Un certain recul est nécessaire, si l'on veut avoir des vues d'ensemble et démêler les vraies raisons des faits. L'histoire, elle aussi, a sa perspec-

(1) Fustel de Coulanges, *La Gaule romaine*, préface, p. XIII.
(2) *Ordinairement*, car nous avons déjà remarqué que les découvertes archéologiques ont renouvelé l'histoire de l'Égypte et de l'Orient.

tive. A mesure qu'on s'éloigne des événements, ils s'éclairent mieux : de nouveaux documents répandent plus de lumière, ouvrent de nouveaux horizons, corrigent des erreurs, comblent des lacunes. En même temps, on juge du passé avec moins de passion et, partant, avec plus de calme et de perspicacité. On en prend une connaissance plus impartiale et plus exacte, connaissance souvent refusée aux contemporains, qui, trop près des choses, n'ont vu que certains détails (1). Cependant il ne faudrait pas être trop affirmatif sur ce point. Thucydide a raconté la guerre du Péloponèse dont il fut le témoin, et, grâce à sa haute intelligence, à son impartialité, cette époque des annales de la Grèce est celle que nous connaissons le mieux.

Article IV. — L'art dans l'histoire.

Nous ne croyons pas, avec certains contemporains, que l'histoire soit une œuvre de « science pure », sans mouvement ni couleur, par conséquent, incapable d'être populaire et d'intéresser des citoyens

(1) Voici encore un exemple des difficultés qu'éprouvent les contemporains à *juger* les événements qui se passent sous leurs yeux :

La *Revue des Études historiques* vient de publier les *Considérations sur la guerre de Sept Ans.* Ce sont les mémoires écrits par le frère même du grand Frédéric, le prince Henri de Prusse, le meilleur général qui prit part à cette guerre acharnée. Ce conflit, où les Français du dix-huitième siècle ne virent que l'effet d'une intrigue combinée entre Mme de Pompadour et l'abbé de Bernis, le prince Henri en cherche la genèse dans une cause non moins puérile, l'ambition d'un général obscur, Winterfeld, jaloux d'augmenter son crédit auprès de Frédéric, à la faveur des armes. Les savants travaux du duc Albert de Broglie ont remis les choses au point.

à leurs origines nationales, mais uniquement propre à satisfaire une élite et des érudits. Dans ces conditions, elle n'atteindrait pas son but. L'art y est donc nécessaire, l'art qui s'adresse au grand public et consiste essentiellement dans l'ordre et la vie.

L'ordre. — L'historien n'entasse pas les faits pêle-mêle. Il les classe et les coordonne en faisceaux lumineux.

Quatre plans sont possibles, dans l'exposition historique : 1° l'ordre *chronologique,* qui passe en revue les événements arrivés à la même date, quoique en des lieux divers; 2° l'ordre *géographique,* qui nous transporte successivement d'un pays dans un autre. Thucydide et Tacite ont combiné ces deux genres de plans; 3° l'ordre *symétrique*, consistant à étudier séparément chaque institution ou chaque série de faits, jusqu'à épuisement : armée, finances, commerce, religion; ainsi a procédé Voltaire, en son *Siècle de Louis XIV*. Nous avons indiqué ailleurs les graves inconvénients de ces trois sortes de disposition (1); 4° reste le plan *logique* ou *organique,* le seul naturel et clair. Sans négliger complètement la chronologie ni la géographie, on classe les institutions et les événements surtout d'après leur influence réciproque, bien qu'ils soient séparés par le temps, par l'espace, par leur nature même. On nous montrera comment, sous le règne de Louis XIV, les flatteries des courtisans et l'ambition du roi ont causé des guerres sans fin, qui ont obéré les finances, puis amené de nouveaux impôts et, à leur suite, la misère et le mécontentement du peuple; en un mot, nous verrons comment, dans l'immense corps social, l'é-

(1) *Principes raisonnés*, p. 144-145.

tat de chaque organe modifie l'état de l'organe voisin, et, de proche en proche, toute la vie nationale (1). « L'historien qui a un vrai génie choisit sur vingt endroits celui où un fait sera mieux placé pour répandre la lumière sur les autres. Souvent un fait montré par avance de loin, débrouille tout ce qui le prépare. Souvent un autre fait sera mieux dans son jour, étant mis en arrière; en se présentant plus tard, il viendra plus à propos pour faire naître d'autres événements (2). »

La vie. — Tandis que l'érudit ou le savant emploient des formules abstraites, des statistiques et de sèches analyses, l'historien revêt la vérité de formes concrètes et colorées : il fait œuvre vivante par les narrations, les portraits et les descriptions.

Narrations. — Les narrations *rapides* et *dramatiques* tiennent le lecteur en haleine et le transportent en pleine réalité. Dans Thucydide, le récit de l'expédition athénienne en Sicile, a le mouvement et la contexture serrée d'une pièce de Sophocle : ce sont d'abord les premiers succès des Athéniens; puis, la péripétie produite par l'arrivée de Gylippe; enfin, la retraite de l'armée harcelée et décimée, dans sa marche, par un ennemi sans pitié.

Portraits. — Les portraits évoquent un personnage, non seulement avec ses qualités morales, mais avec sa physionomie extérieure, son geste, son costume. Tel est l'Hannibal de Tite-Live (3).

(1) Voir dans nos *Principes raisonnés*, p. 146, comment il faut établir les grandes divisions dans une œuvre historique.

(2) Fénelon, *op. cit.*, ch. VIII.

(3) « Jamais le même homme ne fut plus naturellement apte aux choses les plus opposées : obéir et commander. Aussi n'était-il point facile de se rendre compte s'il était plus cher à l'imperator ou à l'armée. Hasdrubal le chargeait du comman-

Tantôt l'historien peint un portrait en pied, sorte de composition se détachant du récit; tantôt « le personnage, mêlé aux événements, aux considérations, aux émotions de l'auteur, se dessine peu à peu, par apparitions successives, par retours en scène, d'autant plus vivant, du reste, qu'il n'est jamais isolé, peint en l'air, toujours entouré au contraire de toutes les choses réelles qui le soutiennent (1) ».

Descriptions. — Les descriptions mettent sous nos yeux les détails matériels de la réalité concrète et les pays où se sont passés les événements. Elles forment le décor de ce drame dont les peuples sont les héros. Les scènes et les personnages sont ainsi replacés dans leur cadre naturel, au lieu de flotter dans un monde vague et mort.

dement, de préférence à tout autre, dans toutes les entreprises demandant du courage et de la promptitude; quant aux soldats, aucun autre chef ne leur inspirait plus de confiance ou d'audace. Il avait une audace extrême pour affronter le danger, un extrême esprit de décision au milieu du danger même. Aucune fatigue ne pouvait lasser son corps ou vaincre son courage. Chaleur et froid, il supportait tout également; sa nourriture et sa boisson, le besoin naturel, non le plaisir, en fixait la quantité; ses veilles et son sommeil, ce n'était ni le jour, ni la nuit qui en marquait le moment : le temps qui lui restait, après ses occupations, il le donnait au repos; ce repos, ce n'était ni à une couche molle, ni au silence qu'il le demandait : enveloppé dans une casaque de soldat et étendu à terre parmi les gardes et les postes, voilà dans quel état maintes gens souvent l'aperçurent. Son vêtement ne se distinguait en rien de celui de ses camarades. Cavaliers et fantassins, il les surpassait de beaucoup : le premier à marcher au combat, le dernier à quitter le champ de bataille. Les si grandes qualités de ce guerrier, d'énormes défauts les balançaient : une cruauté barbare, une mauvaise foi plus que punique, aucune loyauté, aucune honnêteté, aucune crainte des dieux, aucune fidélité au serment, aucune conscience. » (Tite-Live, l. XXI, ch. v.)

(1) E. Faguet, *Études sur le dix-neuvième siècle : Jules Michelet*, p. 378.

En résumé, c'est par l'art que l'histoire est, suivant l'heureuse et si juste expression de Michelet, une « *résurrection* intégrale du passé (1) », grâce à l'imagination et à la sensibilité. Cependant l'auteur doit se surveiller, pour ne pas mêler ses conceptions et ses impressions personnelles à celles qui émanent directement des sources. Il faut que la réalité le retienne et le contienne sans cesse. « Portraits, caractères, narration, style, expression, toutes les parties de l'art sont donc produites par la *science ;* plus elle est complète, plus il est parfait : elle s'achève par lui comme une plante par sa fleur (2). » Taine nous a raconté comment les visions et les émotions naissent au contact des documents : « Il n'y a qu'eux pour vous faire revoir en détail et de près la condition des hommes, l'intérieur d'un presbytère, d'un couvent, d'un conseil de ville ; le salaire d'un ouvrier, le produit d'un champ, les impositions d'un paysan, le métier d'un collecteur, les dépenses d'un seigneur, ou d'un prélat, le budget, le train et le cérémonial d'une cour. Grâce à eux nous pouvons donner les chiffres précis, savoir heure par heure, l'emploi d'une journée, bien mieux, dire le menu d'un grand dîner, recomposer une toilette d'apparat; nous pouvons nous figurer l'habillement d'un paysan, décrire son pain, nommer les farines dont il le composait, marquer en sous et deniers ce que lui en coûtait une livre. Avec de telles ressources on devient presque le contemporain des hommes dont on fait l'histoire, et plus d'une fois, aux Archives, en suivant sur le papier jauni leurs vieilles écritures,

(1) Michelet, *Hist. de France,* préface de 1869.
(2) Taine.

j'étais tenté de leur parler tout haut (1). » Le talent de l'historien consiste précisément à communiquer aux lecteurs, par des détails caractéristiques et expressifs, cette illusion de la vie, éprouvée dans la poussière des archives. « Une circonstance bien choisie, un mot bien rapporté, un geste qui a rapport au génie (caractère) ou à l'humeur d'un homme, est un trait original et précieux dans l'histoire : il vous met devant les yeux cet homme tout entier (2). »

Article V. — Conception antique.

L'histoire, telle que nous venons de la définir, est une conception moderne, en bien des points, et même particulière au dix-neuvième siècle. Elle est de tous les genres celui dont le développement a été le plus lent. Sortie de l'épopée, en Grèce, après s'être arrêtée dans une forme incomplète, elle n'est arrivée à son entier épanouissement qu'au siècle dernier. La raison de cette anomalie apparente dans l'évolution littéraire, est facile à trouver. Les arts, poésie, peinture, sculpture, relèvent presque exclusivement de l'imagination ou de la sensibilité; ils arrivent assez vite à leur apogée : pour y exceller, le génie suffit. Au contraire, les sciences, et surtout les sciences *expérimentales* (3), auxquelles l'histoire se rattache,

(1) Taine, *Les Origines de la France contemporaine*, t. I : *L'ancien Régime*, préface, p. VII-VIII.

(2) Fénelon, *op. cit.*, ch. VIII.

(3) Les sciences *expérimentales*, comme le nom l'indique, sont fondées sur l'*expérience*. Elles ne se constituent qu'après de patientes observations de la nature, et après de longs tâtonnements : la physique et la chimie datent d'hier. Les sciences *rationnelles*, au contraire, sont l'œuvre de la raison pure : il suffit de concevoir un triangle, pour en déduire par le raisonnement toutes les propriétés.

sont soumises à la loi du progrès : progrès dans les méthodes, qui deviennent de plus en plus précises et que chacun contribue à perfectionner; progrès dans les instruments d'investigation, dont bon nombre sont modernes : archéologie, épigraphie; progrès dans le champ même d'observation, lequel devient de jour en jour plus vaste et comprend, lorsqu'il s'agit de l'histoire, la race, le climat, les finances, le commerce, la culture intellectuelle, morale et artistique : toutes choses que les anciens ignoraient ou dont ils tenaient peu de compte. De nos jours, l'histoire est surtout une science; les anciens, et, chez nous, leurs imitateurs de la période classique, y voyaient, avant tout, une œuvre d'art : d'où, les caractères différents qu'elle eut jadis et qu'elle a aujourd'hui.

1° *L'histoire héroïque.* — L'histoire, avant le dix-neuvième siècle, raconte les exploits des grands hommes : elle est *aristocratique* et *héroïque*; comme dans l'épopée, les conducteurs des peuples occupent la scène; la *foule* anonyme reste dans la coulisse. Sans doute, l'action des chefs de la nation fut alors prépondérante, mais cette action ne fut efficace que grâce aux institutions sociales et à l'état intellectuel et moral des cités dont ils dirigèrent les destinées. Déjà Bossuet et Montesquieu l'avaient compris, lorsqu'ils étudièrent les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence.

2° *L'histoire militaire.* — Les historiens antiques aiment à prendre pour sujet les époques où d'importants événements militaires se sont produits : guerres entre les Grecs et les Perses, guerre du Péloponèse. Ils négligent les périodes de préparation ou de transition, durant lesquelles, rien d'excep-

tionnel ne survenant, la civilisation s'élabore lentement et sans bruit. Or, ces phases obscures par où passent les sociétés, intéressent les modernes autant que les secousses violentes qui ébranlent un État. Ils y cherchent les raisons cachées des grands mouvements soudains, qu'ils font ainsi rentrer dans l'ordre et dans la loi de l'évolution. L'histoire antique est donc principalement *militaire*. Aujourd'hui, les guerres, ramenées à des proportions plus justes, sont considérées comme des accidents dans l'existence des peuples; elles ne forment qu'un chapitre dans l'exposé de la vie sociale.

3° *La vraisemblance.* — La préoccupation d'art entraîne un Thucydide ou un Tite-Live, à préférer souvent la *vraisemblance* à la vérité. Ils composent de toutes pièces des discours qui ne furent jamais prononcés et dans lesquels ils résument les raisons des faits, les motifs probables mis en avant pour ou contre une déclaration de guerre, pour ou contre une loi, un décret. Thucydide imagine ainsi des discours types et contradictoires sur une question : l'un en faveur de la thèse, l'autre en opposition à cette même thèse. Si une harangue a été prononcée, l'auteur en conserve le sens, lorsqu'il a pu en avoir connaissance; sinon, il conjecture les idées qui, vraisemblablement, en constituèrent le fond, vu le caractère de l'orateur et la situation. Presque jamais il ne s'astreint à reproduire mot pour mot les harangues; il prête aux pensées d'autrui sa forme personnelle, soucieux de maintenir dans son œuvre l'unité de ton et de style. Ces discours fictifs nous offrent un tableau fidèle de l'agora et de ces assemblées délibérantes où la parole jouait un si grand rôle; mais ils choquent nos goûts modernes d'exactitude.

Pareillement, on raconte les événements, non comme ils se sont passés *réellement,* mais comme ils ont *dû* se passer, s'il s'agit d'époques ou de faits lointains, sur lesquels manquent les documents. On vise moins à instruire qu'à plaire et à intéresser. Tite-Live a disposé le combat des Horaces en récit dramatique, dont Corneille n'a eu qu'à découper les parties principales, pour en tirer les actes d'une tragédie. Dans ses descriptions, c'est le même souci de frapper l'imagination. Sa destruction d'Albe est un tableau conventionnel, un pur exercice de rhétorique, traité par un homme de génie, sur ce lieu commun, *destruction d'une ville* :

Un morne silence et une désolation muette paralysèrent tous les habitants, au point de ne plus songer, dans leur frayeur, à ce qu'ils devaient laisser, à ce qu'ils devaient emporter avec eux; ne sachant que résoudre, s'interrogeant les uns les autres; tantôt debout sur les seuils, tantôt errant à l'aventure à travers leurs demeures, pour les voir une dernière fois. Puis ce fut le cri des cavaliers pressant le départ, le craquement des maisons s'écroulant, entendu des quartiers les plus éloignés, la poussière s'élevant des points écartés et formant comme un nuage qui couvrait tout. Chacun emporte à la hâte les objets qu'il peut saisir, abandonnant le Lare, les Pénates, la demeure où il était né et où il avait été élevé. Ils s'en allaient, et une file ininterrompue d'émigrants remplissait les routes (1). »

Voilà des traits saisissants assurément; mais ces traits, l'imagination seule a pu les trouver, et ils pourraient s'appliquer à des circonstances analogues. Dans sa longue description des Alpes, qu'il n'avait jamais vues que de loin, les détails fournis par le même écrivain sont si vagues, qu'on discute encore sur l'endroit par où Hannibal les a franchies.

(1) L. I, ch. XXIX.

4° *L'histoire éducatrice.* — Enfin, les historiens anciens se proposent un but *politique* ou *moral*. Thucydide et Polybe font des exposés « pragmatiques (1) », où les hommes d'État trouveront des enseignements pour l'administration des *affaires* (πράγματα). Salluste, Tite-Live et Tacite, cherchent, dans le passé, des leçons de patriotisme. Chez nous, Bossuet voit, dans les annales de l'humanité, matière à réflexions salutaires. Pour lui, comme plus tard pour Fénelon, c'est l'histoire « qui nous montre les grands exemples, qui fait servir les vices même des méchants à l'instruction des bons (2) ».

Les modernes se sont placés à un point de vue différent. Ils étudient et expliquent le mécanisme de la société. Taine « écrit pour les amateurs de zoologie morale, pour les naturalistes de l'esprit (3) ». Mais n'est-on pas allé trop loin dans cette voie nouvelle? Ne s'est-on pas montré trop exclusif, en méconnaissant la *vertu éducatrice* de l'histoire et en rejetant à l'arrière-plan les grands dévouements et les grands sacrifices d'où sont sorties les nations? Les récits de batailles, en particulier, outre les leçons de stratégie qu'ils renferment, nous apprennent comment on meurt pour son pays. Et ce spectacle est autrement noble et réconfortant que celui des métamorphoses par lesquelles passe l'animal humain. Au lieu d'élargir la conception antique, si hautement idéaliste et morale, et parfaitement susceptible de se concilier avec la vérité et la science, on tend de plus

(1) Le mot est de Polybe, mais la chose est déjà dans Thucydide.

(2) *Lettre sur les Occup. de l'Acad. franç.*, ch. VIII.

(3) *La Révolution*, t. III : *Le gouvernement révolutionnaire*, préface, p. IV.

en plus à la remplacer par une conception matérialiste et terre à terre, qui satisfait la curiosité d'un certain dilettantisme, mais qui ne saurait former des hommes et des citoyens.

On aurait tort de conclure, d'après les remarques précédentes, que la notion de l'histoire scientifique fût étrangère à l'antiquité. Déjà, dans Thucydide cette notion est plus qu'entrevue, sinon pleinement réalisée (1). Polybe, détestable écrivain, mais un des esprits les plus remarquables des temps antiques, s'occupe du jeu des institutions sociales. C'est un écrivain ancien avec tendances modernes.

En France, au seizième siècle, les Pasquier, les Fauchet, au dix-septième et au dix-huitième, les Du Cange, les Lenain de Tillemont, les religieux bénédictins, oratoriens, jésuites, travaillent à exhumer les vieilles chroniques, persuadés qu'il n'y a pas d'histoire sans l'étude patiente et détaillée des documents. Bossuet donne le premier modèle d'une exposition érudite, consciencieuse, d'après les pièces authentiques, dans sa belle *Histoire des Variations des Églises protestantes* (2). Fénelon écrit sa *Lettre sur les Occupations de l'Académie française*, où il

(1) Par son souci scrupuleux de vérité, qui l'a porté à choisir un sujet contemporain, sur lequel il avait des *renseignements de première main*; par son mépris pour les légendes (τὸ μυθῶδες); par son sens critique qui lui a fait réduire la guerre de Troie aux proportions d'une expédition ordinaire (l. I); par ses aperçus sur les ressources et les finances grecques (l. I); par son mépris pour les morceaux d'apparat (ἀγωνίσματα) et son désir d'apporter à la science des *acquisitions définitives* (κτῆμα ἐς ἀεί); enfin par sa philosophie de l'histoire : enquête sur les *causes* des événements et part prépondérante accordée aux causes morales, à l'intelligence humaine (νοῦς).

(2) Le soin avec lequel Bossuet a étudié d'original les textes relatifs à son sujet, a été mis en lumière par M. Rébelliau, dans sa thèse sur *Bossuet historien du protestantisme*.

esquisse de l'histoire une théorie originale et moderne en bien des points, demandant qu'on nous renseigne exactement sur « la forme du gouvernement », « le détail des mœurs », les institutions, « l'origine des fiefs, le service des feudataires, l'affranchissement des serfs, l'accroissement des communautés, l'élévation du tiers état et l'établissement des troupes à la solde du roi (1) ».

Montesquieu et Voltaire suivront et compléteront ce programme, en attendant qu'il soit élargi et rempli par le dix-neuvième siècle.

Article VI. — Genres dérivés de l'histoire.

L'histoire a des ramifications nombreuses dont voici les principales :

Biographies. — La biographie est *le récit de la vie d'un individu.* Quand cet individu a été un César, un Louis XIV, et a eu une influence considérable sur les destinées de l'humanité, la biographie est proprement de l'histoire ; car, en racontant les faits et gestes de ces personnages, on est forcément amené à peindre la société dont ils furent les chefs. Telles sont les *Vies des hommes illustres,* par Plutarque, les *Vies des douze Césars,* par Suétone. D'autres fois, on choisit des héros obscurs, un simple curé de campagne, un magistrat, un soldat. En de pareils sujets, il n'est guère question des événements politiques et sociaux, auxquels on se contente, tout au plus, de faire allusion.

La biographie prend quelquefois la forme de *Con-*

(1) Chapitre VIII.

fidences ou de *Confessions*, dans lesquelles un homme nous fait lui-même les honneurs de sa personne. Nous avons dit plus haut ce qu'il faut penser de ces *autobiographies*, dont le témoignage ne doit être admis que sous bénéfice d'inventaire.

Mémoires. — Il en est à peu près de même des *Mémoires*, qui prennent aussi le nom de *Journal*, *Souvenirs*. L'auteur y raconte les événements dont il a été le principal acteur ou auxquels il a été simplement mêlé. Ce genre d'écrits a produit l'*Anabase* de Xénophon, les *Commentaires* (1) de César sur la guerre des Gaules et la guerre civile. En France, les *Mémoires* ont pullulé, à partir du dix-septième siècle jusqu'à nos jours, depuis ceux de Dangeau et de Saint-Simon, jusqu'à ceux du général Marbot et, plus récemment, des généraux qui prirent part à la guerre de 1870.

Correspondances. — Les correspondances sont également une espèce de journal. Quelques-unes, celles de Cicéron, de Mme de Sévigné et de Voltaire, joignent à un vif agrément littéraire un très grand intérêt historique. Elles éclairent les recoins d'une société qui ne nous seraient pas connus par ailleurs; elles nous montrent, en déshabillé, dans dans leur vie intime, maints personnages importants. Lorsque les épistoliers, un Cicéron, un Voltaire, ont eux-mêmes joué un rôle politique ou social, ces billets adressés, au jour le jour, à un ami qui est un confident, nous révèlent le caractère vrai de leurs auteurs. L'homme y apparaît au naturel, loin de la scène du monde, retiré dans son cabinet, où il a déposé son masque. Néanmoins, les lettres ne méritent

(1) Le mot latin *commentarius*, ordinairement au pluriel, signifie précisément *notes*, *journal*, *mémoires*.

pas une confiance aveugle; car, ici encore, on doit se défier des commérages.

En somme, *Correspondances, Mémoires, Autobiographies,* fourmillent d'anecdotes et de menus détails, qui, dûment contrôlés, sont précieux pour pénétrer une âme, fixer une physionomie, caractériser une époque.

Monographies. — L'historien est considérablement aidé et voit son travail fort abrégé par les *monographies, ouvrages sur un point spécial d'histoire ou se rattachant à l'histoire :* passé d'une ville, origines d'un monument, d'un usage, dissertation sur une question de finances, d'économie politique, sur un événement resté obscur, comme l'Affaire des Poisons sous Louis XIV. Les monographies écrites, en général, par des érudits ou des archivistes consciencieux, d'après des documents de première main, fournissent, sur certaines questions particulières, des renseignements qu'on peut considérer comme acquis et définitifs.

CHAPITRE II. — L'ÉLOQUENCE.

Article premier. — Sa nature.

L'éloquence est l'*art de persuader*. Elle est un art, car elle est soumise à des règles raisonnées dont l'ensemble constitue la *rhétorique*.

Distinction entre l'éloquence et la rhétorique. — On voit en quoi l'éloquence diffère de la rhétorique. La première est l'art réalisé et appliqué par le génie. La seconde est une théorie rationnelle :

elle est à la première ce que les *Arts poétiques* sont à la poésie, ce qu'Aristote est à Homère ou à Sophocle. Elle analyse les discours des orateurs et cherche à dégager les grandes lois et la constitution de l'éloquence. Nous ne prétendons pas à un autre objet, dans cette petite étude.

Importance de la rhétorique. — Le mot *rhétorique* est souvent pris en mauvaise part : on oppose le rhéteur à l'orateur, comme on oppose le versificateur au poète, quand on veut distinguer entre une œuvre de recette et une œuvre de génie, entre le métier et l'art, entre la virtuosité et la sincérité. Cependant, la rhétorique bien entendue n'a rien de méprisable et ne mérite pas le discrédit où elle est tombée. Elle nous donne une intelligence plus nette de la marche à suivre pour persuader ; elle substitue la science à l'instinct, enrichit de l'expérience d'autrui l'expérience personnelle et contribue à perfectionner, à fortifier les dons naturels. Le génie ne saurait atteindre son entier développement, sans la connaissance *raisonnée* des modèles et s'il n'a pas étudié à fond les règles de son art (1).

D'autre part, comment goûter dans ses détails l'éloquence de Démosthène, de Cicéron, de Bossuet, si l'on ignore la composition d'un discours, la nature des divers arguments et la façon de les présenter? Tous les arts, l'éloquence, comme le théâtre, comme la peinture, ont leur *technique,* familière aux grands maîtres et nécessaire au critique, s'il veut juger leurs œuvres, non en amateur, qui se contente de l'à peu près et d'appréciations banales, mais en homme qui raisonne et va au fond des choses. Il est étrange

(1) Voir nos *Principes raisonnés*, p. 100-102.

que notre époque, avec ses prétentions scientifiques, affiche un tel dédain pour la rhétorique, c'est-à-dire pour la science même de l'éloquence (1).

Objet de l'éloquence. — La fin de l'éloquence est la persuasion. On distingue, avec raison, *convaincre* et *persuader*. La conviction est une certitude *théorique*, d'ordre purement intellectuel : on est convaincu de la justesse d'une démonstration géométrique ; ou bien, on a la foi d'un Abner, « la foi qui n'agit point ». La persuasion est une certitude *pratique*, accompagnée de décision. L'homme convaincu dit : *Je sais*, ou : *Je dois* ; l'homme persuadé : *Je veux*.

Le but de l'orateur est donc de décider ses auditeurs à agir et de déterminer les gens à cheval sur les principes, à mettre enfin le pied dans la pratique. Grâce à lui, l'*idée* se résout en *sentiment*, et, par le sentiment, en *volonté*.

(1) Nous trouvons, dans un récent article de Revue, des réflexions fort judicieuses sur la décadence de la rhétorique et les conséquences fâcheuses de cette décadence. « Il est infiniment plus utile, pour un rhétoricien, de savoir la date exacte de la naissance d'Ennius et de pouvoir réciter d'affilée les noms de vingt auteurs de Mémoires du seizième siècle, dont il n'a jamais lu et ne lira jamais une ligne, que de savoir comment on fait tenir debout un raisonnement dans un discours. C'est pourquoi, depuis un quart de siècle, le discours français obtient, auprès de la jeunesse scolaire, un succès d'estime auquel on ne peut comparer que celui des vers latins.

« Est-ce bien rationnel ? Cette banqueroute de la dialectique est-elle conforme à la logique ? Chose étrange : c'est quand l'éloquence jouait un faible rôle dans la société que la jeunesse tenait à honneur d'en scruter les lois. Aujourd'hui que l'art oratoire a tant d'occasions de s'exercer et que la langue, de plus en plus la meilleure et la pire des choses, recommence à mener le monde, comme du temps de Démosthène et de Cicéron, la pédagogie se fait gloire d'ignorer les secrets du verbe. L'on apprend à ingurgiter, non à parler. La royauté du jour est aux bavards, et aux bavards habiles. » *La Science sociale*, livraison de mai 1902 : *Plus de rhétorique*, par H. La Bourdonnière, p. 454-455.)

Article II. — Grandes divisions de l'éloquence.

Aristote (1), d'après l'objet que l'orateur se propose, divise l'éloquence en : 1° genre *épidictique* (ἐπιδεικτικόν) (2) ou *d'apparat*, analogue à nos discours académiques, qui a pour fin le beau (τὸ καλόν), et cherche à plaire ; 2° genre *délibératif* (συμβουλευτικόν), ou politique, dont le but est de faire ressortir ce qui est utile ou nuisible à l'État (τὸ συμφέρον καὶ τὸ βλαβερόν) ; 3° genre *judiciaire* (δικανικόν), ou civil, dans lequel l'avocat met en avant les idées de justice ou d'injustice (τὸ δίκαιον, τὸ ἄδικον) ; 4° enfin, si Aristote eût vécu au temps de saint Basile et de saint Jean Chrysostome, et qu'il eût connu le christianisme, il n'eût pas manqué d'ajouter un quatrième genre : la *prédication*, qui cherche à porter les auditeurs vers la sainteté (τὸ ἅγιον).

Certains modernes ont voulu ajouter encore l'éloquence militaire, laquelle, à le bien prendre, rentre dans l'éloquence politique. Cette division est donc complète, sans être d'une rigueur absolue. Ici, comme ailleurs, les genres se pénètrent par quelques points. Un homme politique peut joindre à l'intérêt de l'État, des considérations fondées sur l'honneur,

(1) *Rhétorique*, l. I, ch. II.

(2) C'est le genre que, dans les rhétoriques, on appelle *démonstratif*, mauvaise traduction du grec ἐπιδεικτικόν, confondu par les rhéteurs latins avec le mot ἀποδεικτικόν (Aristote, *Rhétor.*, l. III, ch. XVIII), qui, lui, signifie *démonstratif*, *péremptoire*. Nous renonçons à cette vieille et fausse dénomination ; car toute espèce d'éloquence est démonstrative et tend à prouver quelque chose. Quintilien déjà protestait contre cette traduction. « Sed mihi ἐπιδεικτικόν non tam *demonstrationis* vim habere quam *ostentationis* videtur. »

la dignité morale, et la justice. Un avocat, en s'appuyant sur la justice, peut employer des arguments tirés du bien public. Démosthène, plaidant contre Midias, après avoir fait valoir l'inviolabilité du citoyen et du magistrat, insiste, dans sa péroraison, sur ce point que *tous* sont intéressés à ce qu'un homme, fût-il grand seigneur, ne soit pas insolent ni brutal impunément; sinon, ce serait la suppression des lois et, par conséquent, des garanties *individuelles*.

§ 1er. — *Éloquence d'apparat ou académique.*

L'éloquence d'apparat, que les modernes appellent *académique,* s'introduisit en Grèce avec Gorgias et les Sophistes. Ells se proposait de donner une fête à l'esprit et à l'oreille, par des idées ingénieuses, l'heureux choix des expressions et l'harmonie du style. Elle comprenait :

1° **Les éloges** (ἐγκώμια). — On y louait des personnages fabuleux ou réels. C'étaient des discours sérieux ou de simples paradoxes et jeux d'esprit (παίγνια).

2° **Les panégyriques**. — Les panégyriques grecs étaient destinés à être lus ou déclamés dans les *panégyries* (1), assemblées panhelléniques. On y traitait des questions politiques ou morales. L'œuvre la plus célèbre en ce genre est le *Panégyrique d'Athènes,* composé par Isocrate et lu par lui, aux Jeux olympiques, en 380 av. J.-C.

A Rome, on loue les empereurs même de leur

(1) Πανήγυρις, *assemblée.*

vivant : c'est l'emphase au service de l'adulation. Pline le Jeune ouvre la voie et donne le ton, dans son *Panégyrique de Trajan.* Il sera suivi par une foule de rhéteurs gaulois, qui successivement célèbreront Dioclétien, Constantin, Julien l'Apostat, Théodose.

3° **Les oraisons funèbres.** — En Grèce, les oraisons funèbres étaient prononcées dans une cérémonie solennelle, destinée à honorer les guerriers morts pour la patrie. Elles avaient un caractère *national* et exaltaient surtout la cité. Dans Thucydide, nous voyons Périclès faire l'éloge des soldats tués pendant la première année de la guerre du Péloponèse. Des papyrus égyptiens, exhumés au dix-neuvième siècle, ont mis au jour une partie notable d'un discours analogue composé par Hypéride, sur les Athéniens morts devant Lamia, en 323.

A Rome, l'oraison funèbre (*laudatio*) remontait aux premiers temps de la république. Elle fut d'abord un discours officiel et politique. Valerius Publicola prononça celle de Brutus, devant l'assemblée du peuple. Plus tard, elle prit un caractère privé : l'un des parents du mort, son père, son fils, énumérait les charges remplies par le défunt, ses victoires, ses qualités (1). C'était une page de l'histoire familiale, qui allait rejoindre les papiers domestiques conservés, près de l'*atrium,* dans les archives ou *tablinum.* César fit l'éloge de sa tante Julie et de sa femme Cornélie; Antoine, celui de César; Auguste, celui de son neveu Marcellus; Auguste fut loué par Tibère; Tibère, par Caligula; Claude, par Néron.

4° **Les exercices d'école.** — Les sophistes et

(1) Le cortège funèbre des grands personnages s'arrêtait au *forum,* où avait lieu l'éloge du mort.

les rhéteurs grecs composaient des discours destinés à leur attirer les applaudissements d'un cercle d'admirateurs et à servir de modèles à leurs élèves. De ces discours Platon nous a laissé d'amusants pastiches : dans *le Banquet* (discours d'Agathon), il a imité la manière de Gorgias, et, dans le *Phèdre*, celle de Lysias.

A Rome, ces exercices s'appelaient déclamations (*declamationes*) et comprenaient les *suasoriæ* et les *controversiæ*, suivant qu'ils appartenaient au genre délibératif et politique, ou au genre judiciaire et civil. C'étaient des débats sur des sujets fictifs ; ils s'introduisirent chez les Romains, au temps de Cicéron, et la vogue s'en accrut rapidement.

Discours académiques. — En France, l'éloquence d'apparat ou académique, a son foyer dans nos Académies et particulièrement à l'Académie française : d'où son nom. Elle comprend : 1° les discours de réception ; 2° les notices que le secrétaire perpétuel lit sur des collègues défunts et dont il nous reste un recueil remarquable : *Éloges des Académiciens de l'Académie royale des Sciences, morts depuis l'an 1689*, par Fontenelle ; 3° les sujets mis au concours par l'Académie, à intervalles périodiques. Quelquefois, on y loue un personnage célèbre. La Harpe et l'abbé Maury concoururent tous deux pour l'éloge de Fénelon. D'autres fois, c'est une question de littérature ou de morale : *Des malheurs de la guerre et des avantages de la paix*, sujet qui valut un premier prix à la Harpe et un second à Gaillard ; 4° les discours sur les prix de vertu, ou prix Montyon : un académicien racontant les actes de dévouement d'obscurs héros de la charité.

L'éloquence d'apparat tourne facilement à la rhétorique creuse ou à la préciosité. Au dix-huitième siècle, Suard, Thomas et l'abbé Maury brillèrent par leur emphase.

§ 2. — *Éloquence politique.*

Dans l'éloquence politique, il n'est plus question de charmer seulement l'esprit et les oreilles. Là, l'orateur est en face de la réalité ; il lui faut entraîner les volontés, provoquer des décisions ; empêcher une guerre ou y pousser, suivant que la sécurité ou l'honneur de la patrie le demande ; faire voter une loi ou s'y opposer, suivant qu'elle est juste ou injuste, utile ou funeste : graves et nobles sujets, merveilleusement propres à l'inspirer, à faire vibrer son âme au souffle du patriotisme, de la justice et de la liberté. Là se déploient toutes les ressources d'une dialectique serrée, d'une conviction passionnée, pour combattre des adversaires souvent redoutables par leur logique prestigieuse et leur fougue communicative.

Les époques de l'éloquence politique. — *L'antiquité.* — L'éloquence politique n'est possible que sous certains régimes. Elle jeta un vif éclat dans la Grèce démocratique et la Rome républicaine. « Chez les Grecs tout dépendait du peuple, et le peuple dépendait de la parole. Dans leur forme de gouvernement, la fortune, la réputation, l'autorité étaient attachées à la persuasion de la multitude, le peuple était entraîné par les rhéteurs artificieux et véhéments ; la parole était le grand ressort en paix et en guerre : de là viennent tant de harangues qui sont rapportées dans les his-

toires, et qui nous sont presque incroyables, tant elles sont loin de nos mœurs. On voit, dans Diodore de Sicile, Nicias et Gylippe qui entraînent tour à tour les Syracusains : l'un leur fait d'abord accorder la vie aux prisonniers athéniens ; et l'autre, un moment après, les détermine à faire mourir ces mêmes prisonniers (1). » A Rome, avant les empereurs, toutes les questions qui intéressaient l'État, se débattaient dans des assemblées délibérantes, au sénat, ou, en présence du peuple, aux comices.

Au surplus, la vie politique des anciens était beaucoup plus intense que chez les nations modernes. La plupart des professions qui absorbent aujourd'hui l'activité, médecine, métiers manuels, étaient abandonnées aux esclaves ; les hommes libres n'avaient d'autre ambition que celle d'arriver aux fonctions publiques et de prendre part au gouvernement de la cité.

Temps modernes. — Sous notre monarchie absolue, il n'y eut plus de place pour cette éloquence qui avait régné en souveraine à Athènes et à Rome. Fénelon en faisait la remarque. « La parole n'a aucun pouvoir semblable chez nous ; les assemblées n'y sont que des cérémonies et des spectacles. Il ne nous reste guère de monuments d'une forte éloquence, ni de nos anciens Parlements, ni de nos États généraux, ni de nos assemblées de notables ; tout se décide en secret dans le cabinet des princes, ou dans quelque négociation particulière ; ainsi notre nation n'est point excitée à faire les mêmes efforts que les Grecs pour dominer par la parole (2). »

(1) Fénelon, *Lettre sur les Occup. de l'Acad. franç.*, IV : Projet de Rhétorique.
(2) Fénelon, *ibid.*

Période contemporaine. — Avec le régime parlementaire, inauguré en France par la Restauration de 1815, et actuellement en vigueur dans presque tous les États européens, l'éloquence politique a pu renaître et produire des orateurs éminents : le général Foy, Berryer, Guizot, Montalembert, Jules Favre. Les affaires publiques ne se discutent plus dans le cabinet des rois, mais dans un Parlement, où chaque membre peut monter à la tribune.

Qualités de l'orateur politique. — L'éloquence politique doit être une éloquence pratique et d'affaires. Elle exige un dévouement absolu au bien public, une longue expérience des hommes, et une connaissance profonde de l'organisation sociale. Sinon, le talent ne sert qu'à pousser à des décisions désastreuses. Aussi bien, chez les Grecs, quoique tout citoyen eût le droit de prendre la parole dans l'assemblée du Pnyx, en fait, la tribune appartenait à l'un des dix orateurs attitrés, qui avaient étudié, non seulement la question à l'ordre du jour, mais encore l'administration générale de la cité, guerre, commerce, finances. Il faut voir la précision que Démosthène apporte dans le détail des armements, vaisseaux, soldats, vivres, nécessaires pour la guerre contre Philippe. (*1re Philippique.*)

Rien n'est dangereux comme les hommes d'État improvisés. Ces gens-là « sont comme les gens de qualité dont parle Molière : ils savent tout sans avoir jamais rien appris... Quelques « clichés » bien conservés, quelques grands mots bien vagues, quelques inflexions de voix bien senties, quelques coups de poing bien placés, quelques « spectres » sortis de leur boîte au moment voulu : en voilà plus qu'il

n'en faut pour mener les foules » (1). Il est vrai qu'on les mène à l'abîme. Ainsi que Taine l'observait avec beaucoup de sens, « une société humaine, surtout une société moderne, est une chose vaste et compliquée. Par suite il est difficile de la connaître, et de la comprendre. C'est pourquoi il est difficile de la manier. Il suit de là qu'un esprit cultivé en est plus capable qu'un esprit inculte, et un homme spécial qu'un homme qui ne l'est pas (2). »

§ 3. — *Éloquence judiciaire.*

L'éloquence judiciaire ou éloquence du barreau (3), *a pour objet les intérêts d'un groupe d'individus ou d'un particulier.* Au nom de la justice et de la légalité, elle défend leur vie, leur honneur, leur réputation, leur fortune, en un mot, leurs droits.

En Grèce. — Chaque citoyen grec était obligé de plaider lui-même sa cause. A la rigueur, il pouvait se faire aider d'un défenseur (συνήγορος), qui fournissait quelques explications complémentaires (4). Le pathétique était interdit, dans les tribunaux civils, et le temps de la plaidoirie, limité par la clepsydre. Les accusés ou les prévenus étaient souvent de pauvres diables, un ouvrier, un paysan. Moyennant

(1) *La Science sociale,* article cité, p. 456.
(2) *Op. cit.*, t. III : *La conquête jacobine,* préface.
(3) Le *barreau* est l'enceinte réservée aux avocats, pour plaider. A l'origine, le mot désignait la barrière qui séparait du public les juges et les avocats et qu'aujourd'hui on appelle *barre;* on dit : citer quelqu'un à la *barre* d'un tribunal.
(4) En France, un simple particulier peut, avec l'autorisation du tribunal, défendre lui-même sa cause. Mais, le plus souvent, c'est un avocat qui en est chargé.

salaire, ils se faisaient composer par un *logographe* (1) le plaidoyer qu'ils débitaient ensuite devant les juges. De tels discours, en harmonie avec le caractère et la condition du personnage, n'avaient rien de la grande éloquence. Ils se recommandaient uniquement par la simplicité et la clarté. Mais, parfois, les demandeurs ou les défendeurs étaient des hommes de génie, un Eschine, un Démosthène, composant eux-mêmes leurs discours, chefs-d'œuvre immortels.

A Rome. — Chez les Romains, c'était l'usage de se faire représenter en justice par un avocat (*patronus*). Les procès importants se plaidaient aux *comices,* devant le peuple réuni. Les amis (*advocati*) venaient assister le plaignant; leur nombre atteignait souvent deux cents et plus. Comme en Grèce, les plaidoyers tournaient fréquemment en débats politiques. Cicéron, défendant Milon, défendait en même temps la cause de l'aristocratie contre la démagogie, visée dans la personne de Clodius. Souvent d'anciens généraux, d'anciens consuls, un Scipion l'Africain, un Cicéron, étaient mis en accusation et avaient à répondre de la façon dont ils avaient rempli leur charge. Cicéron était poursuivi et condamné pour avoir fait exécuter Catilina sans observer la procédure légale. Le procès prenait alors une ampleur qui rappelait les grands jours de l'éloquence politique.

En France. — Chez nous, les causes *civiles,* questions de prescription, de dommages et intérêts, bref, les litiges entre particuliers, ressortissent à des juges de profession. L'avocat s'applique surtout à convaincre par une discussion subtile et lumineuse, car le pa-

(1) Λογογράφος, compositeur de discours. Platon se sert de l'expression λογοποιός, faiseur de discours.

thétique serait hors de saison, en face d'hommes instruits, versés dans les arcanes de la législation, bien décidés à ne pas se laisser éblouir par les éclats de l'éloquence, et en garde contre les mouvements oratoires.

Le pathétique reprend ses droits dans les affaires *criminelles*. Depuis la Révolution, elles sont soumises à un jury composé de simples citoyens, ordinairement faciles à émouvoir sur le sort d'un accusé. De là, ces plaidoyers éloquents et passionnés, dont quelques-uns sont restés célèbres.

§ 4. — *Éloquence religieuse.*

L'éloquence religieuse est propre au christianisme. Elle est une forme de l'apostolat et se propose *d'exposer aux hommes les dogmes de la religion révélée et de leur en faire pratiquer la morale*. Notre-Seigneur a donné lui-même les premiers exemples de prédication. Il a voulu que ses disciples allassent ensuite « enseigner toutes les nations » (*euntes docete omnes gentes*) et « annoncer la bonne nouvelle » (*prædicate evangelium*). Nous pouvons lire encore, dans les *Actes*, les discours de saint Pierre aux Juifs, et celui de saint Paul devant l'Aréopage d'Athènes.

On désigne sous le nom générique de *sermon*, les discours qui ont pour sujet les vérités et la morale chrétiennes. Les variétés en sont :

1° **Le sermon proprement dit,** discours soigné, solennel, et d'une certaine longueur.

2° **Le prône,** instruction courte et familière, faite aux fidèles après l'Évangile, le dimanche et les

jours de fête. Saint Justin, martyr du deuxième siècle, nous parle déjà de cet usage d'adresser la parole aux assistants, après la lecture de l'Évangile : « Lorsque le lecteur a fini, nous dit-il, celui qui préside exhorte à l'imitation de ces nobles choses. (*Apol.* I, 65-67.)

3° **L'homélie,** comme le nom l'indique (1), est encore un entretien familier, où l'on explique un passage de l'Évangile par l'Évangile même.

Dès le premier siècle, le mot désignait, dans les Églises d'Orient, l'interprétation orale des Saintes Écritures. Mais il devint bientôt synonyme de sermon. Telle est l'homélie de saint Jean Chrysostome en faveur d'Eutrope.

4° **La conférence,** discours adressé à une *catégorie spéciale* d'auditeurs, jeunes gens, hommes, femmes, et, par conséquent, sur des sujets et dans une forme qui leur sont appropriés. Bossuet prêcha des *Conférences religieuses* pour les gens du monde, aux Carmélites du faubourg Saint-Jacques et à l'hôtel de Longueville. De nos jours, dans les Conférences, on traite souvent des questions philosophiques ou sociales, plutôt que strictement religieuses. On y emploie des arguments empruntés à la science et à la raison, plutôt qu'à la foi. Le souvenir des Conférences du Père Lacordaire et du Père de Ravignan, à Notre-Dame, est encore vivant.

5° **Le panégyrique** chrétien n'a rien de commun avec les discours du même nom, en honneur dans l'antiquité. C'est pourquoi nous le rangeons dans le sermon. Il est consacré à l'*éloge d'un saint,* dont on raconte la vie et dont on propose les

(1) Ὁμιλία, entretien familier; le mot latin *sermo* en est l'équivalent.

vertus à notre imitation. Le *Panégyrique de saint Paul*, par Bossuet, est un modèle achevé de ce genre de prédication.

6° **L'oraison funèbre** (1) a, chez les orateurs chrétiens, un caractère tout autre que chez les païens. En Grèce, c'était une leçon de patriotisme, et, à Rome, une satisfaction accordée à l'orgueil des familles aristocratiques. Les Pères de l'Église en ont fait un *sermon* édifiant. C'est sur le ton de la piété attendrie que saint Grégoire de Nazianze parlait à ses auditeurs, de Césaire, son frère, et de saint Basile, son ami; saint Ambroise, de l'empereur Théodose.

Sous l'influence de la Renaissance, l'oraison funèbre devint un discours de parade, où l'érudition le disputait au mauvais goût. On citait, en chaire, Virgile, Ovide, au lieu de l'Évangile; le bel esprit et les pointes à jet continu, formaient un contraste choquant avec la gravité du sujet. Bossuet renoua la tradition interrompue des Pères de l'Église. Il sut parler en prêtre et faire servir l'éloge des morts à l'instruction des vivants. Qu'il « verse des larmes avec des prières », sur Henriette de France, Henriette d'Angleterre, la princesse Palatine, Condé, toujours le même thème reparaît : néant de la beauté, de la gloire, en face de la mort, « qui vient tout offusquer de son ombre »; réalité impérissable des vertus chrétiennes, qui sont « le tout de l'homme » et nous suivent par delà la tombe.

(1) *Oraison*, dans ce cas, a gardé son sens latin de *oratio*, « discours », tandis que *discours*, au dix-septième siècle, signifie souvent *entretien : Discours sur l'histoire universelle* de Bossuet (où l'évêque s'entretient avec le Dauphin), ou bien encore, toute *espèce* de composition littéraire; Cf. Boileau :

Sans cesse en écrivant variez vos *discours*.

En réintégrant dans un genre presque entièrement sécularisé, la pensée religieuse, avec les grandes idées de la mort et de la Providence, qui mène « d'une manière souveraine » les événements et les hommes, Bossuet s'élevait à une hauteur où les orateurs de la Grèce et de Rome n'étaient jamais montés. En même temps, son génie donnait à ces idées une forme si parfaite, si pleine et si digne d'elles, que ses oraisons funèbres semblent l'effort suprême et à jamais désespérant de l'éloquence humaine.

Caractère de l'éloquence sacrée. — L'orateur chrétien doit prêcher surtout l'Évangile. Les Apôtres n'ont pas connu d'autre sorte de prédication. Dans ce livre, vieux de deux mille ans, où est déposée la parole du Christ, circule toujours cette vertu divine qui entraînait jadis les foules sur les pas du Maître et qui n'a rien perdu de son efficacité. On peut appliquer à ce texte sacré les belles paroles de Bossuet sur les Épîtres de saint Paul : « De même qu'on voit un grand fleuve qui retient encore, coulant dans la plaine, cette force violente et impétueuse qu'il avait acquise aux montagnes d'où il tire son origine; ainsi cette vertu céleste, même dans cette simplicité de style, conserve toute la vigueur qu'elle apporte du ciel d'où elle descend (1) ». Aussi, le comte de Montalembert disait-il à un parent, au sortir du prône d'un modeste curé de campagne : « Après les grands sermons de Paris, on est heureux d'entendre un peu d'Évangile. »

Les qualités essentielles du prédicateur sont la clarté et l'onction. Sa parole respirera la conviction et le zèle d'un apôtre et non pas le souci de

(1) Bossuet, *Panégyrique de saint Paul*, 1er point, éd. Rébelliau, p. 174.

plaire par cette élégance apprêtée qui faisait dire à La Bruyère : « Le discours chrétien est devenu un spectacle (1). » Ce n'est pas que la chaire exclue l'éloquence vraie. L'exemple de Bossuet suffirait à prouver le contraire. « L'éloquence est l'art de présenter la vérité sous le jour le plus avantageux et le plus propre à opérer la conviction et la persuasion : c'est ce que tout homme qui prêche l'Évangile doit avoir à cœur (2). » Mme de Sévigné écrivait fort judicieusement : « Comment peut-on aimer Dieu, quand on n'en entend jamais bien parler? (3) ».

Article III. — Moyens de persuasion.

Nous n'avons pas d'action immédiate sur la *volonté* de nos semblables. Nous n'arrivons à elle qu'indirectement : 1° par l'intermédiaire de *l'intelligence,* à laquelle on montre un *but* et les *raisons* de le poursuivre; 2° par le moyen de la *sensibilité,* en touchant le cœur, en excitant des passions (4) qui pèsent sur la liberté et l'inclinent du côté où elles tendent. L'argumentation ou preuves, l'émotion ou pathétique, sont donc les deux grandes forces de l'orateur.

(1) *Les Caractères,* ch. xv : De la Chaire.

(2) *Cours de rhétorique et de belles-lettres,* par Hugues Blair, traduit de l'anglais par Pierre Prévost, 2e édit., 1821, t. II, p. 70.

(3) *Lettre à Mme de Grignan,* 1er avril 1671.

(4) Nous prévenons les lecteurs, et cela est important, que, dans la langue de la rhétorique, le mot *passions* (πάθη) est pris au sens grec et philosophique, et signifie les *divers états* de la sensibilité : joie, douleur, pitié, indignation, etc. Il n'a pas le sens restreint et défavorable du langage ordinaire et théologique, quand on dit : « Nous devons mortifier nos passions. »

§ 1er. — *Les preuves et la conviction.*

Définition. — L'on appelle preuves *tout ce qui sert à convaincre,* en rendant *évidente* la vérité à démontrer. La forme sous laquelle on les présente, syllogisme, enthymème, constitue les *arguments*. La façon de les faire valoir et d'enchaîner les divers arguments en un faisceau serré et lumineux, est le propre du *raisonnement*. L'art de discuter les preuves, les arguments, les raisonnements, d'en démêler le vrai et le faux, le fort et le faible, est la *dialectique*.

Importance de l'argumentation. — « Toute persuasion doit être fondée sur la conviction : c'est à l'entendement qu'il faut d'abord s'adresser, si l'on veut faire sur le cœur une impression durable (1). » Celui qui ne parle qu'à la sensibilité, peut, il est vrai, en excitant les passions, entraîner la volonté. Une émotion violente, l'indignation, la colère, la sympathie, l'enthousiasme, peuvent nous décider à agir; mais c'est là un feu de paille, lequel produit des effets passagers. Rien de changeant, de variable, comme la sensibilité. L'émotion disparue, l'auditeur revient à son premier état d'âme avec d'autant plus de rapidité et d'obstination que, s'étant ressaisi, il s'aperçoit qu'il a été surpris, ébloui par les prestiges de l'orateur. Au contraire, les convictions, fondées sur la raison, sont immuables. Elles résistent aux orages mêmes des passions et ressemblent à ces phares, assis sur le granit, qui ne cessent de projeter leurs clartés directrices, au milieu des tempêtes. Aussi bien, c'est toujours à la raison que l'homme

(1) Hugues Blair, *op. cit.*, p. 70.

se pique d'obéir; il agit, ou feint d'agir, au nom du vrai, du juste, du bien.

Voilà pourquoi « la plus grande imprudence que puisse commettre l'orateur, c'est de paraître négliger dans ses juges la raison et la bonne foi; c'est d'aller droit à leurs passions et d'attaquer l'endroit sensible de leur âme avant que d'avoir mis, autant qu'il est possible, leur opinion en sûreté et leur conscience en repos (1) ». Tous, nous croyons, ou voulons avoir l'air de croire que « l'homme digne d'être écouté est celui qui ne se sert de la parole que pour la pensée, et de la pensée que pour la vérité et la vertu (2) ».

A propos de l'argumentation, deux questions se posent : 1° quelle est la nature des preuves à employer et comment les trouver? 2° sous quelle forme les présenter et comment les enchaîner? Donc, deux points à examiner : invention et disposition.

a) Invention.

Les lieux communs. — Aristote et, après lui, les rhéteurs, répartissent les divers arguments en certaines catégories ou *lieux communs*. Les *lieux* oratoires (τοποί) sont des *sources d'où l'on peut tirer des preuves pour tous les discours*; de là, l'épithète de *communs*. On les divise, ainsi que les arguments qui s'y rapportent, en *extrinsèques* (3) (ἄτεχνοι) et *intrinsèques* (4) (ἔντεχνοι). Les premiers sont en

(1) Marmontel, *Éléments de littérature*, t. II, p. 38.
(2) Fénelon, *op. cit.*, ch. IV : Projet de rhétorique.
(3) Du latin *extrinsecus* (*extra*, en dehors).
(4) Du latin *intrinsecus* (*intra*, au dedans).

dehors, ou plutôt, en lisière du sujet; les seconds font partie du sujet même (1).

Lieux extrinsèques — Les lieux communs extrinsèques comprennent :

1° *Les textes* : la Bible et l'Évangile, dans l'éloquence sacrée; les textes de lois, au barreau. L'argument tiré de la loi est péremptoire, à condition d'en bien élucider le texte, vague parfois, et de démontrer que, dans le cas présent, *en l'espèce,* il a son application rigoureuse.

2° *Les titres écrits*, contrats, conventions, testaments, qui établissent un droit de propriété, de créance, etc... Les titres sont des arguments sans réplique, s'ils ont été rédigés clairement.

3° *Les témoignages*. Les dépositions d'un témoin sont d'un grand poids, lorsque sa moralité a été prouvée. Un homme est poursuivi pour assassinat; il peut fournir un *alibi,* c'est-à-dire que des personnes recommandables attestent qu'à l'heure où se commettait le crime, l'accusé était en un lieu éloigné de la scène du meurtre : l'accusation tombe d'elle-même.

4° *Le serment*, qui, aux âges de foi et dans la bouche de personnes profondément croyantes, est un argument solide. Le serment, en effet, consiste à *prendre Dieu à témoin, sous peine des plus terribles châtiments de sa part, qu'on dit toute la vérité et rien que la vérité.* « Tu n'invoqueras pas en vain le nom du Seigneur », est un commandement du Décalogue.

Malheureusement, aux époques d'incrédulité et chez les gens sans foi ni loi, comme on en trouve

(1) Dans nos *Principes raisonnés de Littérature,* nous avons parlé des lieux communs, considérés au point de vue du *développement littéraire.* Nous les envisageons ici comme point de départ et amorce du *raisonnement.* Nonobstant, bien des remarques de notre précédent volume s'appliquent à l'éloquence.

fréquemment de nos jours, le serment, cette chose sainte et sacrée, n'a aucune valeur. On a essayé vainement de le remplacer par la *parole d'honneur*. Le bon gros public, une fois devenu sceptique, attache peu d'importance à une telle parole. Il se dit, lui aussi :

L'honneur est un vieux saint que l'on ne chôme plus.

5° *L'autorité* des Pères de l'Église, dans la chaire; l'autorité des jurisconsultes, au barreau.

Lieux intrinsèques. — Les arguments intrinsèques sont :

1° *La définition*, par laquelle *on établit clairement le sens d'un mot, afin d'en faire le point de départ du raisonnement.* Dernièrement, un aubergiste était accusé de vol, pour avoir retenu en gage la bride de l'âne enfourché par un touriste, ce dernier se refusant à payer une petite dette. L'avocat obtint l'acquittement de son client, en fixant, d'après le code, le sens du mot *vol,* et en démontrant que l'acte incriminé ne méritait pas une pareille qualification.

2° *L'énumération des parties*, dans laquelle *on cite des faits du même ordre, qui tous convergent vers la démonstration d'une vérité.* Abner, découragé, prétend que Dieu s'est retiré de son peuple et que « sa miséricorde à la fin s'est lassée ». Joad lui énumère les « miracles » récents, manifestation de la Providence en faveur des Juifs :

Des tyrans d'Israël les célèbres disgrâces,
Et Dieu trouvé fidèle en toutes ses menaces;
L'impie Achab détruit, et de son sang trempé
Le champ que par le meurtre il avait usurpé;
Près de ce champ fatal Jézabel immolée;
Sous les pieds des chevaux cette reine foulée.

Il poursuit, puis conclut :

Reconnaissez, Abner, à ces traits éclatants
Un Dieu tel aujourd'hui qu'il fut dans tous les temps (1).

3° *Le genre et l'espèce.* — (Voir nos *Principes raisonnés de littérature,* p. 157-158.)

4° *Les circonstances, faits accessoires qui précèdent, entourent ou suivent le fait principal.* Elles sont donc antécédentes, concomitantes, ou conséquentes. Les rhéteurs en distinguaient sept, réunies dans ce vers latin :

Quis? Quid? Ubi? Quibus auxiliis? Cur? Quomodo? Quando? (2)

c'est-à-dire, la qualité de l'agent, le fait, le lieu, les moyens, le motif, la manière, le temps.

Les circonstances sont : *aggravantes,* préméditation, bienfaits reçus, et augmentent la culpabilité d'un accusé; *atténuantes,* provocation de la part de la victime, emportement, et diminuent la responsabilité.

5° *Les causes et les effets,* qui *servent à établir une thèse, en la considérant dans ses principes ou ses conséquences.* Démosthène (1re *Philippique*) veut relever le courage de ses concitoyens et prouver que Philippe n'est pas invincible. « La force de Philippe, leur dit-il en substance, a sa *cause* dans votre apathie. Ressaisissez-vous, et la victoire vous appartient. » Ailleurs (*1re Olynthienne*), pour décider les Athéniens à secourir Olynthe, il envisage les *conséquences* de leur inertie (§ 15, § 25-27). S'ils restent spectateurs dans la lutte, Philippe, maître d'Olynthe, marchera sur l'Attique. Ils ont donc à opter

(1) Racine, *Athalie*, actes I, sc.
(2) Qui? Quoi? Où? Par quels moyens? Pourquoi? De quelle manière? Quand?

entre la guerre au dehors et une guerre désastreuse au dedans.

6° *La comparaison* : on *rapproche d'une vérité incontestée une vérité à prouver, dont on établit le rapport étroit avec la première et qui se trouve, du même coup, démontrée.* Dans sa première Philippique encore, Démosthène, comme autre preuve de la supériorité des Athéniens sur Philippe, rappelle leur victoire sur un ennemi autrement redoutable, les Lacédémoniens (§ 3).

Dans la comparaison rentre l'argument personnel ou *ad hominem. On s'y sert du principe même ou du raisonnement sur lequel se fonde un adversaire, pour en tirer contre lui une conclusion qu'il est ainsi obligé d'admettre, sous peine d'être en contradiction avec lui-même.* Cinna, dont le complot a été découvert, prétend avoir conspiré pour affranchir son pays de la monarchie. Auguste (acte V, sc. 1) lui oppose la scène de la délibération (acte II, sc. 1), où le conspirateur a insisté sur la nécessité, à Rome, d'un pouvoir absolu :

Si j'ai bien entendu tantôt ta politique,
Son salut désormais dépend d'un souverain,
Qui, pour tout conserver, tienne tout en sa main.
Et si sa liberté te faisait entreprendre (1),
Tu ne m'eusses jamais empêché de la rendre.

Les avocats usent fréquemment d'une sorte d'argument *ad hominem,* lorsqu'ils invoquent les *précédents* ou la *jurisprudence* du tribunal devant lequel ils plaident. Le tribunal a rendu tel jugement, dans une affaire de tous points semblable à celle qui lui

(1) *Entreprendre*, au sens neutre, signifie *s'attaquer à quelqu'un*, en vouloir à sa vie.

est soumise. Il doit donc, en l'espèce, décider de même, s'il ne veut pas se déjuger.

7° *Les contraires,* par lesquels *d'une conclusion admise à propos d'un fait, on tire une nouvelle conclusion opposée et en faveur d'un autre fait corrélatif au premier :* « Gracchus est *coupable* d'avoir soulevé le peuple, donc Opimius est *innocent* pour avoir mis Gracchus à mort (1). »

8° *Les choses qui répugnent entre elles.* — On prouve que *deux affirmations sont inconciliables et que, l'une étant certaine, l'autre tombe d'elle-même.*

Au loup qui lui dit :

> Et je sais que de moi tu médis l'an passé,

l'agneau répond :

> Comment l'aurais-je fait, si je n'étais pas né?

Les lieux communs, dont on se moque à tort dans maints ouvrages de rhétorique, sont un essai de classification méthodique. C'est à la sagacité et au jugement de discerner les sortes de preuves qui conviennent au sujet.

Choix des arguments. — L'orateur, en effet, ne doit pas faire flèche de tout bois. Il faut que ses preuves soient, suivant l'expression d'Aristote, *démonstratives* (ἀποδεικτικάς) (2) et *péremptoires.* Rien ne nuit à une démonstration comme les arguments douteux. Ils discréditent les bons, en laissant croire que l'orateur n'est pas sûr de la solidité de ces derniers, puisqu'il estime nécessaire de les étayer aussi pauvrement.

(1) Cicéron, *De Oratore,* II, § 40.
(2) Τὰς δὲ πίστεις δεῖ ἀποδεικτικὰς εἶναι (*Rhétor.,* l. III, ch. XVI).

b) *Disposition.*

La disposition a trait à la manière : 1° soit d'ordonner et de mettre en œuvre une preuve; 2° soit de grouper et de coordonner les diverses preuves entre elles.

1° **Principales espèces de raisonnements.** — *a*) *Syllogisme.* — La forme type et complète d'un argument est le syllogisme. *Il se compose de trois propositions. Dans la première ou majeure, on part d'un principe général, incontestable ou qu'on prouve d'une façon irréfutable; dans la seconde ou mineure, on établit l'exactitude d'un fait particulier; la troisième ou conclusion, sert à montrer que ce fait particulier rentre dans le principe général.* Le plaidoyer de Cicéron pour Milon, peut se réduire au syllogisme suivant. C'est un acte licite de défendre sa vie contre un injuste agresseur : l'intérêt de la société et la législation le prouvent. Or, Clodius a attaqué injustement Milon : l'orateur s'efforce de le démontrer par la conduite de Clodius. Donc, Milon, tuant Clodius, a agi licitement.

Les deux premières propositions du syllogisme s'appellent *prémisses*.

Mais, comme Aristote le remarquait, le syllogisme appartient à la dialectique ou discussion philosophique et scientifique, plutôt qu'à l'éloquence. L'argument favori de l'orateur est l'enthymème, plus vif, plus conforme à notre habitude courante de raisonner.

b) *Enthymème.* — L'enthymème est un *syllogisme abrégé, dans lequel on sous-entend une proposition*

qui se devine facilement : de là, son nom (1). Tout raisonnement de ce genre doit donc, théoriquement, pouvoir se recomposer en un syllogisme. Dans la fable de La Fontaine, *Le Loup et l'Agneau* (2), l'agneau réfute le loup par des enthymèmes. Au reproche de troubler l'eau du ruisseau, il répond :

Que votre Majesté
Ne se mette point en colère;
Mais plutôt qu'elle considère

Mineure :

Que je me vas désaltérant
Dans le courant,
Plus de vingt pas au-dessous d'elle;

Conclusion :

Et que, par conséquent, en aucune façon,
Je ne puis troubler sa boisson.

La proposition générale ou majeure, sous-entendue, saute aux yeux : *il est impossible qu'un ruisseau reflue.*

Accusé d'avoir médit du loup « l'an passé », l'agneau réplique :

Comment l'aurais-je fait,
(*Conclusion négative sous forme d'interrogation*)
si je n'étais pas né?
(*unique prémisse*).

L'agresseur repart :

Si ce n'est toi, c'est donc ton frère.

Nouvelle réfutation :

Je n'en ai point.

Ici, la conclusion elle-même est sous-entendue.

Une variété d'enthymème est l'argument *à fortiori*,

(1) Ἐνθυμοῦμαι, j'ai dans l'esprit (ἐν, dans, et θυμός, esprit, pensée).

(2) *Fables*, l. I, f. x.

où l'on prouve qu'une vérité admise pour un autre cas analogue, s'applique « à plus forte raison » (1) au cas particulier que l'on a en vue.

« Que si Dieu accorde aux prières des prospérités temporelles, *combien plus* leur accorde-t-il les vrais biens, c'est-à-dire les vertus! (2) »

c) Dilemme. — Le dilemme est *composé de deux enthymèmes aboutissant à une conclusion identique.* Mathan, pour engager Athalie à se débarrasser du jeune Joas, raisonne ainsi : Ou il est fils de roi, ou il est un pauvre inconnu; dans les deux hypothèses, il doit périr :

1er enthymème :

A d'illustres parents s'il doit son origine,
La splendeur de son sort doit hâter sa ruine;

2e enthymème :

Dans le vulgaire obscur si le sort l'a placé,
Qu'importe qu'au hasard un sang vil soit versé? (3).

2° Ordre des preuves. — Quant à l'ordonnance des preuves, Cicéron et, après lui, Quintilien conseillent d'employer la tactique des généraux, qui placent les bons soldats en tête, les moins bons au milieu, les excellents en dernière ligne. Il importe, en effet, de frapper tout d'abord les auditeurs par un argument probant, sinon ils éprouveront, dès le début, une mauvaise impression qu'on aura de la peine à faire disparaître. Il est également nécessaire, à la fin du discours et au moment de prendre une

(1) « A plus forte raison » est la traduction de l'expression latine *à fortiori*. Cette expression est du latin de cuisine, comme tant d'autres locutions, forgées par les scolastiques et passées en usage.

(2) Bossuet, *Oraison funèbre de Marie-Thérèse.*

(3) Racine, *Athalie*, acte. II, sc. v.

décision, de les laisser sous le coup d'un argument irrésistible. Les preuves moins fortes, encadrées entre les preuves absolument convaincantes, participeront de la solidité de ces dernières

§ 2. — *La persuasion et le pathétique.*

Importance de la persuasion. — Lorsque l'orateur a porté la lumière dans les esprits et démontré jusqu'à l'évidence où est le devoir, sa tâche n'est pas achevée. L'auditeur peut voir le bien, sans se décider à le pratiquer. Il y a loin de l'idée à l'action. L'égoïsme, l'intérêt, l'amour-propre, la passion, le dégoût de l'effort, paralysent la volonté et s'opposent à l'accomplissement du devoir. Ce n'est pas assez de convaincre, il faut toucher le cœur, persuader.

« La conviction qui ne laisse à l'esprit aucune liberté de lui échapper n'a aucun empire sur l'âme, et la *volonté* lui résiste encore avec toute sa force, lorsque la raison lui a cédé. Au contraire, la persuasion, sans exercer la même violence à l'égard de l'esprit, ôte *insensiblement* à l'âme toute espèce de résistance. L'une domine à force ouverte, l'autre s'insinue et pénètre par tous les moyens de séduire, d'intéresser et d'émouvoir. Mais l'une domine l'entendement qui est une faculté passive, l'autre gagne, captive et met en mouvement les facultés de l'âme les plus actives, l'imagination et la sensibilité, et avec ces deux grands mobiles, elle remue la volonté (1). » Ainsi, l'éloquence saisit l'homme tout entier et s'empare de toutes les avenues de la volonté.

(1) Marmontel, *Éléments de Littérature*, t. II, p. 35.

Le principal agent de persuasion est le pathétique.

Définition du pathétique. — Le pathétique (1) consiste à *exciter, chez l'auditeur, des émotions en rapport avec la vérité qu'on veut prouver*. Il a pour objet de rendre la vérité *aimable* et attrayante. Comme l'auteur de l'*Imitation* nous le dit avec sa psychologie si délicate, « où il y a l'amour, il n'y a pas de peine (*ubi amatur, non laboratur*) ». A la place des passions qui combattent son argumentation, l'orateur en fait naître de nouvelles, qui conspirent avec lui et secondent ses efforts.

Principe du pathétique. — Le pathétique a sa source dans l'émotion de celui qui parle. Le précepte d'Horace, « si vous voulez que je pleure, vous devez d'abord être affligé vous-même (2) », s'applique, non seulement au théâtre, mais encore et surtout à l'éloquence. Un homme s'expliquant sur un sujet avec la froideur d'un géomètre, aurait l'air d'y être indifférent et risquerait fort de laisser ses auditeurs dans les mêmes dispositions. L'émotion, au contraire, est contagieuse. Quand un prédicateur indigné flétrit le mal, son indignation trouve un écho chez les écoutants. Quand Bossuet, tout vibrant d'une admiration communicative, exalte le zèle apostolique de saint Paul et nous fait « entrer dans ce cœur tout ardent des flammes de la charité fraternelle », il nous enflamme nous-mêmes du désir « d'imiter un si grand exemple ». M. Brunetière, dans ses études et ses conférences littéraires, a in-

(1) Du grec παθητικός, propre à exciter les passions (πάθη), à émouvoir.

(2) ..... Si vis me flere, dolendum est
Primum ipsi tibi. (*Art poét.*, 102, 103.)

sisté sur le *lyrisme* de Bossuet; le mot est juste : il convient, non seulement à Bossuet, mais à tout homme vraiment éloquent. Chez l'orateur digne de ce nom, le dialecticien est doublé d'un lyrique dont l'émotion est plus ou moins contenue. Son âme, par une réaction naturelle, transforme les idées en sentiments personnels. Examinons comment se manifestent ces sentiments.

Expression du pathétique. — Le pathétique se traduit par le style et l'action oratoires.

1° *Le style oratoire.* — *a*) *Figures de passion* (1). — Toute idée forte ne reste pas cantonnée dans l'intelligence; elle a son contre-coup, sa répercussion sur les autres facultés; d'abord, sur la sensibilité, qu'elle remue et échauffe. De là viennent les *mouvements d'éloquence*. La phrase perd alors sa marche calme et ordonnée, pour prendre une allure vive et brusque. Les pensées revêtent la forme d'exclamations, d'interrogations, d'apostrophes (2). L'orateur ne raisonne pas à la façon d'un

(1) Voir dans nos *Principes raisonnés de Littérature*, p. 274-279, les figures de passion et d'imagination.

(2) Fénelon, dans ses *Dialogues sur l'Éloquence*, a essayé, pour faire saisir la différence entre l'une et l'autre, de transformer une phrase oratoire et passionnée en une phrase courante de la conversation : « Cicéron rapporte que les ennemis mêmes de Gracchus ne purent s'empêcher de pleurer lorsqu'il prononça ces paroles : *Misérable! où irai-je? Quel asile me reste-t-il? Le Capitole? il est inondé du sang de mon frère. Ma maison? j'y verrais une malheureuse mère fondre en larmes et mourir de douleur.* Voilà des mouvements. Si on disait cela avec tranquillité, il (cela) perdrait sa force... Voyons-le : *Je ne sais où aller dans mon malheur, il ne me reste aucun asile. Le Capitole est le lieu où l'on a répandu le sang de mon frère; ma maison est un lieu où je verrais ma mère pleurer de douleur.* C'est la même chose. Qu'est devenue cette vivacité? Où sont ces paroles coupées qui marquent si bien la nature dans les transports de la douleur? La manière de dire les choses fait

philosophe, qui dispose ses preuves dans un ordre rationnel et géométrique; sa logique est celle de la passion. Il remplace le syllogisme par l'enthymème plus animé et plus rapide. Il jette en tête de la phrase, comme un cri de protestation, la conclusion qu'un froid dialecticien placerait à la fin. Ainsi, au lieu de se justifier, comme un ergoteur ordinaire, par un argument régulier, l'agneau répond au loup :

Comment l'aurais-je fait si je n'étais pas né?

Ici, l'argument est ramassé en une interrogation indignée, et la conclusion vient la première.

Ou bien encore, le raisonnement se résout en plaintes :

O Dieu! encore une fois, qu'est-ce que de nous? Si je jette la vue devant moi, quel espace infini où je ne suis pas! si je la retourne en arrière, quelle suite effroyable où je ne suis plus! et que j'occupe peu de place dans cet abîme immense du temps (1)!

b) *Figures d'imagination.* — A son tour, la sensibilité réagit sur l'imagination. L'émotion appelle l'image : prosopopée, hypotypose (2). Dans *les Deux Pigeons*, celui qui reste au logis se représente déjà tous les maux auxquels va s'exposer son compagnon :

Je ne songerai plus que rencontre funeste,
Que faucons, que réseaux. Hélas! dirai-je, il pleut :

voir la manière dont on les sent, et c'est ce qui touche davantage l'auditeur. » (2e Dialogue.)

Plus loin, Fénelon ajoute : « Il faut sentir la passion pour la bien peindre; l'art, quelque grand qu'il soit, ne parle point comme la passion véritable. »

(1) Bossuet, *Sermon sur la mort*, 1er point, édit. Rébelliau, p. 294.

(2) Voir nos *Principes raisonnés*, p. 274.

Mon frère a-t-il tout ce qu'il veut,
Bon soupé, bon gîte, et le reste (1) ?

Un des arguments de Bossuet sur la brièveté de la vie, est la perpétuelle transformation de la matière : nos corps devant servir à créer d'autres corps. Mais ce qui serait, pour un philosophe, une considération abstraite, devient, chez lui, une sensation qui se compose et s'ordonne en une double vision :

La nature, comme si elle était presque envieuse du bien qu'elle nous a fait, nous déclare souvent et nous fait signifier qu'elle ne peut pas nous laisser longtemps ce peu de matière qu'elle nous prête, qui ne doit pas demeurer dans les mêmes mains, et qui doit être éternellement dans le commerce : elle en a besoin pour d'autres formes, elle la redemande pour d'autres ouvrages.

Cette revue continuelle du genre humain, je veux dire les enfants qui naissent, à mesure qu'ils croissent et qu'ils s'avancent, semblent nous pousser de l'épaule, et nous dire : Retirez-vous; c'est maintenant notre tour (2).

Par des tableaux animés de la sorte, l'orateur frappe l'imagination. Il ne se contente pas d'analyser, de discuter; il peint et il montre. Ses arguments ne défilent pas secs et raides, à grand renfort de *or* et de *donc*. Ce procédé scolastique serait insupportable et s'accommoderait mal avec l'émotion. L'ossature et les articulations du raisonnement s'effacent sous le mouvement et la couleur du style. Le squelette de l'argumentation s'anime et prend corps.

Cet art de nous mettre en présence des faits et de nous donner, pour ainsi dire, la sensation de la réalité, apparaît encore dans les narrations. En traitant de la narration oratoire, nous verrons combien celles de

(1) La Fontaine, *Fables*, l. IX, f. II.
(2) *Sermon sur la mort*, 1er point, p. 293.

Bossuet sont *vivantes*. Son récit devient *représentation*. Aussi, lorsqu'on parle du lyrisme du grand orateur, on ne doit pas oublier non plus son génie *dramatique*. Fénelon avait raison d'affirmer que « la poésie, c'est-à-dire la vive peinture des choses, est comme l'âme de l'éloquence (1) ».

2° **L'action oratoire**. — L'action est *l'art d'exprimer les sentiments par la voix, la physionomie et le geste.*

a) *La voix*. — Toutes les émotions, depuis les plus douces jusqu'aux plus violentes, trouvent dans la voix humaine un instrument souple et varié. Tour à tour suppliante, indignée, joyeuse, plaintive, elle parle à l'âme par ses seules inflexions, indépendamment des mots et des phrases.

b) *La physionomie*. — La physionomie, ou *expression du visage et surtout du regard,* a aussi son éloquence. L'homme prend naturellement un air grave ou enjoué, heureux ou malheureux, suivant les sentiments qu'il éprouve.

c) *Le geste*. — Le geste est *le mouvement significatif du corps et, particulièrement, des bras et des mains*. Tantôt le corps se redresse dans une attitude de défi, ou se courbe sous la pitié; tantôt le bras s'avance menaçant; tantôt les mains se joignent pour la prière.

Le geste était sobre et discret, à Athènes. D'après Plutarque, le démagogue Cléon fut le premier à s'agiter et à se démener à la tribune politique (2).

(1) *Op. cit.*, 2e dialogue. A ce propos, Fénelon observe très finement que « bien des gens font des vers sans poésie; et beaucoup d'autres sont pleins de poésie sans faire des vers ».

(2) La tribune grecque (βῆμα) était un carré de quatre mètres de côté.

A Rome, les orateurs frappaient du pied et allaient en long et en large (1). Cette mimique nous paraîtrait ridicule aujourd'hui. Mais les anciens avaient besoin d'attirer l'attention par un excès de mouvement, qui, en même temps, traduisait au regard les paroles affaiblies par la distance.

D'ailleurs, les peuples du Midi sont naturellement gesticulateurs.

Importance de l'action. — Orateurs et rhéteurs ont toujours accordé une très grande importance à cette éloquence extérieure et physique qui s'appelle l'action. On sait la réponse de Démosthène à celui qui lui demandait un jour quelle partie de l'éloquence avait le premier rôle : « C'est l'action, dit-il. — Et le second? l'action. — Et le troisième? l'action, toujours l'action (2). »

Les témoignages sont unanimes à reconnaître que l'action, chez Démosthène, était pleine de feu. Sans doute, il entre de l'exagération dans la réponse qu'on lui prête. Car, les arguments sont l'assise du discours : l'orateur grec lui-même en est une preuve. Cependant l'action reste un des moyens les plus puissants pour impressionner un auditoire, surtout un auditoire populaire. L'émotion qui traverse la phrase est chose de sentiment et de nuances; elle peut glisser sur des âmes rudes et grossières ou simplement inattentives. Au contraire, ce qu'on voit, ce qu'on entend, un jeu de physionomie, un geste tra-

(1) Voir Cicéron, *Orator*, ch. x.

(2) Cicéron rappelle cette anecdote, au chapitre x de l'*Orator*. Dans la tragédie grecque, il n'y avait en scène que *trois* personnages parlants : le protagoniste, le deutéragoniste et le tritagoniste; leur importance allait diminuant, du premier au dernier. C'est à ces trois rôles tragiques que fait allusion la question posée à Démosthène.

gique et désespéré, un cri, cela frappe tout le monde, sans distinction ; c'est la sensation qui secoue les nerfs et ébranle l'être entier.

L'onction. — Le pathétique n'est pas toujours une émotion violente se traduisant par la fougue du style et de l'action. Il existe un pathétique doux, discret, insinuant, qui, dans la rhétorique de la chaire, s'appelle l'*onction*. L'onction est l'accent de la piété, plutôt que du zèle enflammé ; elle pénètre, plutôt qu'elle n'entraîne ; elle écarte ou tourne les obstacles au lieu de les briser et nous parle d'une voix affectueusement fraternelle, plutôt qu'impérieusement dominatrice ; elle a le geste caressant et enveloppant, non pas tragique et véhement.

Règles du pathétique. — L'emploi du pathétique est soumis à deux lois. L'émotion de l'orateur doit être en rapport : 1° avec le sujet et les idées, 2° avec son tempérament propre.

1° Certains sujets ne comportent pas les éclats de la grande éloquence. Un avocat plaidant sur une affaire de mur mitoyen, un curé reprenant les peccadilles de ses paroissiens, seraient ridicules de s'échauffer et de se démener, comme si la patrie était en danger, ou comme s'il s'agissait de scandales monstrueux. Même dans les questions les plus graves, des idées et des faits tout simples se rencontrent, qui demandent la même simplicité de style et n'ont pas besoin d'être soulignés par le geste ou la voix. On est agacé par ces prédicateurs qui, d'un bout à l'autre de leur sermon, tonnent ou prennent un ton de complainte (1).

(1) Fénelon s'est moqué agréablement des prédicateurs dont la voix et le geste sont *uniformément* tragiques : « Il y a quelque temps que je m'endormis au sermon. Vous savez que

2° Tous les hommes n'ont pas une égale sensibilité. Les mêmes idées ne touchent pas de la même façon chacun de nous. Or, il importe que l'allure de la phrase et l'action répondent exactement à notre degré d'émotion. Il ne faut pas se surfaire ni se contrefaire, en remplaçant l'éloquence naturelle par la rhétorique factice dont personne n'est dupe. C'est le cas de répéter :

Chacun pris dans son air est agréable en soi.

Si nous ne sentons pas très vivement, parlons comme nous sentons. A défaut du pathétique, contentons-nous de l'onction.

§ 3. — *Les auxiliaires de la persuasion : mœurs oratoires et bienséances.*

Le raisonnement et le pathétique sont de puissants ouvriers de la persuasion. Mais ils ne sauraient être pleinement efficaces, si l'orateur ne remplit pas certaines conditions préalables, que les rhétoriques désignent sous le nom de *mœurs oratoires* et de *bienséances*.

Mœurs oratoires. — *Les mœurs oratoires sont les qualités de l'orateur qui disposent l'auditoire en sa faveur.* Elles sont les préliminaires de la persua-

le sommeil surprend aux sermons de l'après-midi : aussi ne prêchait-on anciennement que le matin à la messe, après l'évangile. Je m'éveillai bientôt, et j'entendis le prédicateur qui s'agitait extraordinairement : je crus que c'était le fort (la partie essentielle) de sa morale. — Eh bien, qu'était-ce donc? — C'est qu'il avertissait ses auditeurs que, le dimanche suivant, il prêcherait sur la pénitence. Cet avertissement fait avec tant de violence me surprit, et m'aurait fait rire si le respect du lieu et de l'action ne m'eût retenu. » (*Op. cit.*, 2e dialogue.)

sion, qu'elles préparent et vers laquelle elles acheminent. La personne de certains avocats mal famés suffit pour compromettre la meilleure cause; en revanche, d'autres la recommandent par leur honorabilité, avant même d'avoir ouvert la bouche.

Les qualités propres à concilier la bienveillance des écoutants, sont intellectuelles et morales. Dans l'ordre intellectuel, on exige de l'orateur la *compétence* sur les matières traitées. Gros-Jean voulant en remontrer à son curé, est toujours ridicule; un pharmacien discourant sur les finances, un médecin pérorant sur l'organisation de l'armée, trouvent les gens de bon sens rêveurs et incrédules. Dans l'ordre moral, on demande à l'orateur la *probité*. Suivant la définition de Caton l'Ancien, il doit être « un *homme de bien*, expert dans l'art de la parole » (*vir bonus dicendi peritus*). « C'était la *vertu* qui prêchait la vérité », a-t-on dit du P. de Ravignan. La meilleure prédication, en effet, sera toujours celle de l'exemple. On sera toujours mal venu à parler de justice, quand on viole la justice; de la loi, quand on a pour règle l'arbitraire; de l'intérêt public, quand on ne cherche que son intérêt particulier. Au contraire, en voyant monter à la tribune ou en chaire un homme qui a voué sa vie à la vérité et au bien, les gens de bonne foi sont déjà à moitié persuadés : sa haute valeur morale est un précieux témoignage en faveur de sa cause. Là fut le secret de la propagation si rapide de l'Évangile, annoncé par les Apôtres. « C'est parce que les premiers évêques avaient une crosse de bois et marchaient pieds nus, qu'ils sont allés si loin (1). »

(1) Mme Séverine.

Les bienséances. — L'orateur doit observer les bienséances, c'est-à-dire avoir *le sentiment des convenances.* Par conséquent, il évitera de choquer ses auditeurs et de les indisposer contre lui. Le sentiment des convenances est le *tact* (*sapientia*), appliqué à l'art de la parole. D'après Cicéron, « c'est le fondement de l'éloquence, comme de tout le reste » (1). Et Cicéron ajoutait : « Dans la vie et, pareillement, dans un discours, rien n'est plus difficile que de voir ce qui convient (2). » L'orateur se rappellera donc, à chaque instant :

1° *Son caractère propre.* — Des sujets non déplacés sur les lèvres d'un médecin ou d'un homme du monde, ne seraient pas supportables chez un prêtre, qui peut, tout au plus, les effleurer, en usant d'allusions discrètes.

2° *Le caractère des écoutants.* — On ne parle pas à des enfants ou à des campagnards, comme à des esprits réfléchis ou cultivés. D'autrepart, tel sermon, de mise devant des hommes mûrs, serait scandaleux en présence de jeunes filles. Surtout évitons le ton hautain, les airs de suffisance, ou les reproches qui frisent l'injure. Sachons allier la modestie et l'autorité, la délicatesse et la fermeté; n'oublions jamais ce que, dans les rhétoriques, on appelle les *précautions oratoires*, les *ménagements* de notre langue familière.

3° *Le sujet traité.* — Un avocat, pour une dette à payer, n'aura pas recours aux mêmes mouvements

(1) « Sed est eloquentiæ, sicut reliquarum rerum, fundamentum sapientia. » (*Orator,* ch. XII.)

(2) « Ut enim in vita, sic in oratione nihil est difficilius quam quid deceat videre. » (*Orator*, ch. XII.)

d'éloquence que devant un conseil de guerre, pour un procès de trahison.

4° *Les circonstances de temps et de lieu.* — Lorsque la patrie ou une famille sont en deuil, l'heure n'est pas à la rhétorique fleurie ni aux jeux d'esprit, mais à l'éloquence grave. Dans une église, on ne parle pas comme dans une salle de conférences.

Article IV. — Structure d'un discours.

Un discours peut renfermer jusqu'à sept parties : *l'exorde, la proposition, la division, la narration, la confirmation, la réfutation, la péroraison.* Ces éléments ne se trouvent pas toujours réunis. Les parties essentielles sont l'*exorde*, la *proposition*, la *confirmation* et la *péroraison*. Pour faire ressortir combien cette économie est naturelle, un historien de la littérature française, Géruzez, cite une très fine observation de son père :

Un enfant a-t-il quelque chose à demander à ses parents, il les abordera d'un air gracieux et soumis; il leur adressera quelque parole agréable et flatteuse; il s'informera de leur santé. Après cet *exorde*, il demandera un congé, une promenade, une exemption de travail (1). Pour peu qu'on hésite, il fera valoir sa bonne conduite, son travail, ses succès; il promettra de redoubler de diligence, telle sera sa *confirmation*. Enfin, si l'on paraît indécis, il rassemblera ses raisons dans une *péroraison*. Il leur donnera plus de force par ses caresses et par ses larmes. Il suivra la même marche que l'orateur, parce que cette marche est dans la nature.

L'architecture d'un discours est celle de l'œuvre d'art, qui doit former un tout complet. Déjà Aristote

(1) C'est la *proposition*, ou énoncé du sujet que l'on va traiter.

comparait l'exorde (προοίμιον) au *prologue* (πρόλογος), ou exposition, dans la poésie, et au *prélude* (προαύλιον) de la musique (1). En effet, au théâtre, le prologue nous fait connaître le caractère des principaux personnages et l'état des événements, au moment où se lève la toile; nous entrevoyons le sujet de la pièce, à laquelle nous commençons à nous intéresser. Pareillement, l'*exorde* nous apprend les dispositions de l'orateur et des auditeurs, l'état de la question qui va être traitée et dont on fait ressortir l'importance.

La marche progressive de l'*argumentation* répond à l'action dramatique; les *objections*, venant arrêter un instant cette marche, qui repart après la *réfutation*, sont comme autant de péripéties. Enfin, la péroraison, ou les indécisions cessent, où les volontés sont fléchies, est un véritable dénouement. Tant y a que, sous toute œuvre d'art, on retrouve, avec des noms divers, les lois essentielles et générales de la composition.

L'exorde. — L'exorde (2) est *une introduction, dans laquelle l'orateur expose son sujet, en montre l'importance, et cherche à gagner l'attention et la bienveillance de son auditoire.*

On n'aborde pas une question de but en blanc. Il est nécessaire de fournir quelques explications préliminaires sur les raisons qui nous ont décidé à parler : besoin impérieux, pour un avocat, de défendre un opprimé et d'assurer le triomphe de la justice; ardent désir, pour un prédicateur, de tra-

(1) *Rhétorique*, l. III, ch. XIV.

(2) Du latin *exordium*, commencement d'un ouvrage de tissage (*ordiri*, ourdir); d'où le sens général de commencement, début. Le mot grec προοίμιον (πρό, avant; οἶμος route), répond exactement à notre mot français *préambule* (*præ*, en avant; *ambulare*, aller, marcher).

vailler à notre sanctification. Ces explications nous disposent favorablement envers un homme aussi soucieux du bien public ou privé. En même temps, nous inclinons à écouter *attentivement* un discours sur une matière dont on vient de nous dire la gravité.

Les qualités de l'exorde sont la brièveté, la clarté, la simplicité et la modestie. La règle donnée par Boileau :

Que le début soit simple et n'ait rien d'affecté,

est universelle.

Quelquefois, l'exorde est brusque, véhément, *ex abrupto*. Une émotion violente éclate soudain en un cri. Dans l'*Oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre*, Bossuet commence ainsi :

J'étais donc encore destiné à rendre ce devoir funèbre à très haute et très puissante princesse, Henriette-Anne d'Angleterre, duchesse d'Orléans.

Ou bien le saisissement de l'orateur, en une circonstance solennelle, se traduit, dès le début, par un style sublime, se déroulant en périodes majestueuses, comme dans l'*Oraison funèbre d'Henriette de France*.

L'exorde renferme la proposition, et, ordinairement, la division du discours.

Proposition (1). — La proposition est *l'énoncé du sujet*; c'est « le discours en abrégé (2) ». Bossuet, prêchant le panégyrique de saint Paul, *se propose* de nous « faire voir les infirmités de ce grand apôtre... ces faiblesses toutes-puissantes par lesquelles il a établi l'Église ».

Division. — Le sujet indiqué, il est bon *d'annon-*

(1) Du latin *proponere*, mettre en avant. C'est là qu'on met en avant la thèse à prouver.

(2) Fénelon, *Lettre sur les Occup. de l'Ac. fr.*, ch. IV.

cer les divers points de vue sous lesquels on l'envisage : c'est à quoi sert la division. Bossuet considérera l'apostolat de saint Paul dans « la *prédication*, les *combats*, le *gouvernement ecclésiastique* ». Tels sont les « trois chefs » ou *points* de son sermon.

Les divisions seront *naturelles*, marquant les idées essentielles et dessinant les lignes importantes du discours. Platon, dans le *Phèdre*, nous invite à imiter l'habile cuisinier, qui ne coupe pas au hasard les membres d'un gibier, mais les détache aux articulations. « Quand on divise, il faut diviser simplement, naturellement : il faut que ce soit une division qui se trouve toute faite dans le sujet même ; une division qui éclaircisse, qui range les matières, qui se retienne aisément, et qui aide à retenir tout le reste (1). »

Les divisions seront encore *distinctes* et ne rentreront pas l'une dans l'autre. On n'opposera donc pas des idées accessoires aux idées principales qui les renferment. Ayant à traiter de nos devoirs envers le prochain, je ne les classerai pas en devoirs de justice, de bonté et de charité, parce que la bonté n'est qu'une face de la charité. Justice et charité seront les deux parties du développement.

Fénelon, après lui, La Bruyère et Voltaire, ont attaqué l'usage des divisions. Fénelon y voit « une invention très moderne, qui nous vient de la scolastique (2) ». Sans doute, on ne saurait trop condamner les divisions artificielles et blâmer les prédicateurs dont nous parle Fénelon (3), qui se croient obligés de partager tous leurs sermons en trois points. Il faut également proscrire l'abus des divisions. Bourdaloue

(1) Fénelon, *Dialogues sur l'éloquence*, 1er dialogue.
(2) *Ibid.*, 2e dialogue.
(3) *Ibid.*, 1er dialogue.

non seulement divise, mais subdivise, et insiste lourdement sur le plan qu'il a tracé. Or, ce pesant et encombrant appareil est comme une armature d'acier qui bride l'éloquence, lui ôte la souplesse et l'élan et la transforme en dissertation philosophique.

Cependant l'usage des divisions n'en reste pas moins légitime et utile à la clarté. Ce n'est pas « une invention très moderne ». Démosthène ne craint pas, à l'occasion, d'indiquer nettement la marche qu'il va suivre. Après avoir passé en revue, dans la première partie de sa Ire *Philippique*, les raisons que les Athéniens ont de « ne pas perdre courage (1) », et de faire leur devoir, il annonce sa deuxième partie d'une façon très explicite :

> Le genre de préparatifs, qui, à mon sens, doivent vous délivrer de ces embarras; leur nombre et le moyen de vous procurer de l'argent; la manière la meilleure et la plus expéditive de vous y prendre pour tout le reste : voilà ce que, sur-le-champ, je vais essayer de dire (2).

Cicéron, dans le *Pro lege Manilia*, le *Pro Archia*, le *Pro Murena*, a des divisions aussi tranchées que celles de nos sermons.

D'ailleurs, les orateurs anciens s'adressaient à une multitude sur laquelle, suivant le mot de Voltaire, il s'agissait de *frapper fort*, plutôt que juste; l'enchaînement rigoureux des preuves était moins nécessaire que le pathétique. Au surplus, les Grecs étaient des artistes : ils demandaient à un morceau d'éloquence l'unité souple et flottante d'un organisme, d'un être vivant (ζῷόν τι). Au contraire, dans un sermon où il faut émouvoir, mais aussi instruire, où l'on aborde les questions les plus hautes et les plus compliquées

(1) Πρῶτον μὲν οὖν οὐκ ἀθυμητέον, § 2.
(2) § 13.

de la philosophie religieuse et morale, il est très utile de jalonner la route à parcourir; sinon, l'auditeur est exposé, à chaque instant, à ne plus suivre le prédicateur, à ne plus saisir le rapport d'un passage avec ce qui précède ni avec l'ensemble. Ajoutez que le Français est amoureux de logique et de clarté : chez nous, l'ordre affirmé ne gâte rien.

Narration. — La narration est *le récit circonstancié d'un fait sur lequel repose le discours.* Démosthène poursuit, devant les tribunaux athéniens, Midias, qui l'a frappé; il est obligé d'éclairer la religion des juges et de raconter comment les choses se sont passées.

La narration oratoire diffère de la narration historique. La première est *apologétique* et *pathétique* : elle tend à prouver et à émouvoir. La seconde est *impartiale* et *impersonnelle* : elle a pour fin une vision exacte de la réalité. L'une ne découvre qu'un aspect de la vérité; l'autre la dévoile tout entière. Ici, c'est un style souvent plein de mouvement et de fougue; là, une phrase calme et unie. Que l'on compare la bataille de Rocroy, dans l'*Oraison funèbre du prince de Condé* et dans le *Siècle de Louis XIV*; on touchera du doigt la différence entre la manière de l'orateur et celle de l'historien.

Pour se rendre compte du pathétique dont est susceptible une narration oratoire, il faut lire le *Sermon de la Passion*, par Bossuet, et surtout ce raccourci tragique, où le prédicateur a fait revivre une scène de sauvagerie féroce, qui se passa dans un corps de garde, il y a deux mille ans :

Venez, venez, camarades, dit cette soldatesque insolente; voilà ce fou dans le corps de garde, qui s'imagine être roi des Juifs; il faut lui mettre une couronne d'épines! — *Tradebat*

autem judicanti se injuste; il la reçoit. — Et elle ne tient pas assez, il faut l'enfoncer à coups de bâton : — Frappez, voilà la tête. — Hérode l'a habillé de blanc comme un fou; apporte cette vieille casaque d'écarlate pour le changer de couleurs! Mettez, voilà les épaules. — Donne, donne ta main, roi des Juifs, tiens ce roseau en forme de sceptre! — La voilà; faites-en ce que vous voudrez. — Ah! maintenant ce n'est plus un jeu, ton arrêt de mort est donné; donne encore ta main, qu'on la cloue! — Tenez, la voilà encore (1).

Un autre sermon du même prédicateur, nous fait assister aux variations d'opinions, aux fluctuations et aux dialogues des Juifs sur la personne du Christ :

Ils courent au-devant du Sauveur pour le saluer par des cris de réjouissance; ils courent après lui pour le charger d'imprécations. « Vive le fils de David! » — « Qu'il meure! qu'il meure! qu'on le crucifie! » — « Béni soit le roi d'Israël! » — « Nous n'avons point de roi que César. » — « Donnez des palmes et des rameaux verts, qu'on cherche des fleurs de tous côtés pour les semer sur son passage! » — « Donnez des épines pour percer sa tête, et un bois infâme pour l'y attacher! » Tout cela se fait en moins de huit jours (2).

Le tableau vivant de cette foule houleuse et changeante, agit autrement sur l'âme qu'un sec raisonnement et nous persuade bien plus de la vérité exprimée dans cette conclusion :

Après cela, mes frères, entendrons-nous encore des chrétiens nous battre incessamment les oreilles par cette belle raison : Que dira le monde, que deviendra ma réputation?

Il est cependant des cas où l'on escamote le récit : c'est quand les faits sont prouvés, indéniables et contraires au défendeur. Tous les efforts de l'avocat ten-

(1) 2e point.
(2) *Sermon sur l'honneur du monde,* 3e point.

dent alors à faire diversion, pour amener les juges sur un autre terrain : passé honorable de l'accusé, son dévouement au pays.

Utilité de la narration. — C'est déjà une preuve persuasive qu'un récit où l'orateur choisit habilement et met en relief les détails favorables à sa thèse. L'impression produite est d'autant plus forte qu'on a l'air de laisser parler les faits seuls.

On vient de voir quel admirable parti Bossuet tire du récit. L'Évangile contient nombre de scènes touchantes : histoire de l'Enfant prodigue, du bon Samaritain, du mauvais Riche, lesquelles, bien rendues et pieusement commentées, nous émeuvent toujours.

Parfois, une narration lumineuse, entremêlée de quelques considérations, peut tenir lieu de *confirmation*. Ainsi les oraisons funèbres et les panégyriques des saints doivent être surtout narratifs. « Ce sont les faits qui louent et la manière de les raconter », a dit La Bruyère. Bossuet et Fénelon ne l'entendaient pas autrement : « Le meilleur moyen de louer le saint c'est de raconter ses actions louables. Voilà ce qui donne du corps et de la force à un éloge; voilà ce qui instruit; voilà ce qui touche. Souvent les auditeurs s'en retournent sans savoir la vie du saint dont ils ont entendu parler une heure (1). » Bossuet énumère les travaux d'un apôtre, ou cite les traits édifiants des vies illustres. Tantôt il s'abaisse aux détails les plus familiers et nous montre une princesse Palatine allant « épancher son cœur sur de vieilles femmes qu'elle nourrissait », ôtant « vitement » ces « bonnes vieilles » de « l'étable » où elles étaient, pour les mettre dans de « pe-

(1) Fénelon, *Dialogues sur l'éloquence*. 3e dialogue.

tits lits » (1). Tantôt, afin de nous faire apprécier « la grande âme » d'un Condé, son courage, ses « illuminations », sa générosité, il embouche la trompette épique, et, suivant son héros sur les champs de bataille, nous donne une Iliade chrétienne, où la hardiesse des images bibliques se mêle à la précision pittoresque d'un Homère, dont il savait par cœur des chants entiers.

Confirmation (2). — La confirmation consiste *à prouver et à persuader la vérité de la thèse mise en avant dans la proposition.* Elle est la partie essentielle, le corps du discours. Là trouve son application tout ce que nous avons dit sur l'argumentation et le pathétique.

Réfutation. — Dans la réfutation, l'orateur *réduit à néant les objections, raisonnements, faits, qu'on lui oppose.* Ou bien il répond à un adversaire, dont il infirme les raisons; ou bien il prévoit et réfute d'avance les objections possibles. Dans une thèse, il y a *le pour* et *le contre.* Or, c'est une nécessité de ruiner les arguments qui empêchent d'adhérer pleinement à notre sentiment.

La réfutation n'a pas de place fixe dans le discours. Quand les raisonnements de l'adversaire ont produit une impression profonde, il faut les renverser tout d'abord, et, si on y réussit, la cause est plus d'à moitié gagnée. La réfutation viendra donc avant la confirmation : elle déblayera le terrain et fera place nette. Au contraire, on réservera pour la fin de la confirmation, la réponse aux objections, lorsqu'elles ne sont pas très fortes. Parfois encore, avant ou après chaque

(1) *Oraison funèbre d'Anne de Gonzague,* édit. Jacquinet, p. 315.

(2) Du latin *confirmare,* consolider, fortifier.

preuve, on répondra à la réplique qu'elle peut provoquer.

Deux règles essentielles de la réfutation. — 1° Partout et toujours, il importe d'examiner si les *principes* invoqués par un contradicteur, sont bien certains. L'intrépidité d'assurance avec laquelle on affirme un fait ou un prétendu axiome, ne sert souvent qu'à en dissimuler le côté ruineux. Rousseau essaie de prouver l'immoralité du *Misanthrope*, en raisonnant de la façon suivante :

> Convenons que, l'intention de l'auteur étant de plaire à des esprits corrompus, ou sa morale porte au mal, ou le faux bien qu'elle prêche est plus dangereux que le mal même (1).

« L'intention de plaire à des esprits corrompus », sur laquelle, comme si elle était évidente, Rousseau fonde son argumentation, est précisément ce dont Molière n'aurait pas convenu et ce qu'il faudrait démontrer. Par conséquent, son raisonnement pèche et croule par la base.

2° D'autres fois, les faits sont vrais, les principes indiscutables; mais la *conclusion* est exagérée et fausse, parce qu'elle dépasse la portée des faits ou des principes. Tel est le sophisme de l'*énumération* imparfaite, dont Pascal a usé et abusé dans ses *Provinciales*. On ne saurait rendre toute une société responsable des erreurs de certains membres. Si *quelques* jésuites ont eu une morale relâchée, ce n'est pas une raison pour incriminer *toute* la Compagnie. Parce que, dans un tas de pommes, on en trouve de pourries, il ne s'ensuit pas que tout le tas soit gâté.

Péroraison (2). — La péroraison est *la conclu-*

(1) *Lettre à M. d'Alembert.*
(2) *Perorare,* achever de parler.

sion du discours. C'est le point d'arrivée de la démonstration. Tantôt on y récapitule les preuves développées précédemment et on concentre les rayons en un foyer, d'où la lumière jaillit plus intense et plus vive. Tantôt on y fait un suprême effort, pour toucher les cœurs par le pathétique. Souvent on emploie les deux moyens à la fois. Bossuet excelle à résumer son argumentation en une prosopopée finale émouvante et parlante. Il dresse devant nous le spectre de la mort, qui apparaît pour nous donner un dernier avertissement et achever l'œuvre de persuasion commencée par l'orateur sacré. A la fin de l'oraison funèbre d'Anne de Gonzague, il entr'ouvre le ciel à nos regards terrifiés, et nous voyons la princesse Palatine en descendre « au dernier jour », avec les Saints et Jésus, pour confondre l'impénitence et les vaines excuses du pêcheur endurci. Dans l'oraison funèbre de Condé, la péroraison est un appel éploré aux peuples, aux péinces, aux seigneurs, aux « âmes guerrières et intrépides », aux prêtres, aux amis du prince : tous, « couverts de leur douleur comme d'un nuage », défilent avec Bossuet lui-même, devant le catafalque, d'où la voix du mort les avertit qu' « avec le roi de la terre il faut encore servir le roi du ciel ».

CHAPITRE III.

LE ROMAN.

Article premier. — Définition.

Au moyen âge, *roman* était synonyme de récit en langue populaire ou *romane* (1), par opposition à la

(1) On appelle *romanes* (*romanus*, romain) les langues for-

langue des savants ou *latin*. Ce récit pouvait être imaginaire ou vrai, en vers ou en prose. Les *Romans bretons*, en prose, le *Roman de Renart* et le *Roman de la Rose*, en vers, sont des œuvres d'imagination.

D'autre part, Joinville nous avertit qu'il a puisé « en un roman », c'est-à-dire dans un écrit historique, « grant partie de ces faiz » dont est composée sa vie de saint Louis.

Au dix-septième siècle, le mot prend le sens qu'il a conservé depuis, et désigne un genre littéraire particulier : à savoir, *le récit en prose d'une action fictive servant de cadre à la peinture des mœurs*.

Le roman est une *fiction*. Parfois les événements et les personnages sont empruntés à l'histoire ou à la réalité contemporaine; mais toujours, sur ce fond vrai, l'auteur brode des détails, au gré de sa fantaisie.

C'est un *tableau de mœurs*. Nous y voyons représentés les sentiments et les passions de l'homme, ou un un coin de la vie sociale.

Comme dans toute œuvre narrative, nous y trouvons une exposition, des péripéties, un nœud et un dénouement.

Article II. — L'Évolution du roman.

Il faut distinguer deux phases dans l'évolution du roman : l'époque primitive et l'époque récente.

Époque primitive. *Le Romanesque.* — Le roman fut d'abord un récit d'aventures *extraordi-*

mées du latin. Les principales sont le français, l'italien, l'espagnol, le portugais.

naires et *invraisemblables* (1). L'*amour* en faisait le fond. Tel il apparaît dans la littérature grecque finissante, au premier siècle av. J.-C. (2). Enlèvements par les pirates, reconnaissances, voyages en pays fabuleux, voilà quelle en est l'intrigue ordinaire. *Théagène et Chariclée* d'Héliodore et la pastorale de Longus, *Les Aventures de Daphnis et Chloé*, sont restés célèbres. Par une exception heureuse, Longus adopta une donnée simple.

L'*Astrée* d'Honoré d'Urfé, en 1610, ouvre l'ère du roman français et en fixe les règles pour longtemps. Là encore les événements sont extraordinaires et l'amour remplit l'œuvre entière; mais c'est un amour épuré, quintessencié. Bergers et bergères, sur les bords du Lignon, passent leur temps à aimer, à disserter sur leur passion et à écrire des vers galants. Quant à l'intrigue, il y en a, non pas une, mais cent, qui se croisent et s'enchevêtrent. Gombauld, Gomberville, La Calprenède, Mlle de Scudéry avec ses romans en dix tomes, continuent la tradition de l'*Astrée*.

De l'invraisemblance dans les faits et dans les sentiments, qui caractérise le roman d'alors, est né le mot *romanesque*. L'idée que ce vocable éveille pour le public du dix-septième siècle, est restée aujourd'hui encore, pour bien des gens, l'essence même du genre. Nous avons indiqué ailleurs la dif-

(1) Ainsi, vers le premier siècle de notre ère, Antonius Diogène donnait à son roman ce titre significatif : « Les choses *incroyables* d'au delà de Thulé » : Τὰ ὑπὲρ Θούλην ἄπιστα.

(2) On cite habituellement, comme roman de l'époque classique, la *Cyropédie* de Xénophon, sorte de *Télémaque*, renfermant un plan d'éducation. La *Cyropédie*, il est vrai, est une fiction; mais, par ailleurs, elle ne répond guère à la définition du roman.

férence entre l'idéal et le romanesque (1); mais il est bon de marquer ici, plus en détail, l'opposition entre ces deux manières de concevoir la vie et l'art.

L'idéal a pour point de départ l'observation de ce qui se passe en nous et autour de nous. Il ne perd jamais de vue la réalité et s'efforce de l'embrasser tout entière, avec ses beautés et ses laideurs, ses harmonies et ses discordances. Il se borne à l'interpréter, sans la fausser ni la déformer. Si Racine peint l'amour élevé et pur, il en peint aussi les tourments et les fureurs homicides : Hermione, Roxane et Phèdre contrastent avec Bérénice, Iphigénie et Monime. Son œuvre est virile, instructive et logique : il n'y entre rien que de vrai et de naturel.

Le romanesque, au contraire, méconnaît les conditions de l'existence. La Fontaine, dans *La Laitière et le Pot au lait*, non content de le mettre en scène, nous en a laissé une exquise et malicieuse analyse :

Quel esprit ne bat la campagne?
Qui ne fait châteaux en Espagne?
Picrochole, Pyrrhus, la laitière, enfin tous,
Autant les sages que les fous.
Chacun songe en veillant; il n'est rien de plus doux (2).
Une flatteuse erreur (3) emporte alors nos âmes;
Tout le bien du monde est à nous.
Quand je suis seul, je fais au plus brave un défi;
Je m'écarte (4), je vais détrôner le sophi;
On m'élit roi, mon peuple m'aime;
Les diadèmes vont sur ma tête pleuvant :

(1) *Principes raisonnés de Littérature*, p. 28-29.
(2) Voilà bien La Fontaine.
(3) Divagation, *error*.
(4) Je fais un écart d'imagination.

Quelque accident fait-il que je rentre en moi-même,
Je suis Gros-Jean, comme devant (1).

Un esprit qui « bat la campagne », une imagination qui fait des « châteaux en Espagne », et, avec un optimisme naïf, reconstruit la vie sur un nouveau plan, sans s'occuper si ces créations cadrent avec le réel : tel est bien le romanesque. C'est le convenu et le faux, l'utopie et le rêve, au lieu de la vision forte et nette de la nature. Il naît d'une certaine impuissance à raisonner et à agir : c'est la poésie des enfants. A la vérité, les goûts des premières années ne disparaissent jamais complètement dans l'âge mûr. Il y a toujours des Perrettes avec leur « pot au lait », où elles ont mis leurs chimères, qui s'envolent au moindre heurt. Plus d'un homme fait se tient, tout bas, le même langage que La Fontaine :

Si Peau d'Ane m'était conté,
J'y prendrais un plaisir extrême.
Le monde est vieux, dit-on : je le crois ; cependant
Il le faut amuser encor comme un enfant (2).

Nous causer un plaisir semblable à celui de *Peau d'Ane*, tel est le but du roman, au dix-septième siècle et un peu au dix-huitième. Huet avait raison d'en donner la définition suivante : « Ce que l'on appelle proprement roman sont des histoires feintes d'aventures *amoureuses*, écrites en prose avec art, pour le plaisir et l'*amusement* des lecteurs (3). » L'amusement, Mme de Sévigné ne cherchait guère autre chose dans cette *Cléopâtre* en douze volumes, dont elle trouvait le style « maudit » et « détestable », mais où elle se prenait « comme à de la glu » (4).

(1) *Fables*, l. VIII, f. x.
(2) L. VIII, f. IV, Le Pouvoir des Fables.
(3) *De l'Origine des Romans*.
(4) « Je reviens à nos lectures, et, sans préjudice de *Cléo-*

Époque récente. *Le vrai.* — Le primitif roman d'*aventures* et d'*amour*, en vogue au dix-septième siècle, s'est transformé, dès l'âge suivant. La métamorphose s'est achevée, au dix-neuvième siècle. Par une marche naturelle, il est devenu une œuvre plus profonde, plus large et plus vraie. Sans réussir à éliminer toujours le romanesque, qui paraît inhérent à la définition même du genre, il l'a restreint considérablement et est allé serrant de plus près la réalité. En sorte que le roman contemporain ne ressemble en rien à l'*Astrée*, ni à la progéniture de l'*Astrée*. Le dix-neuvième siècle a opéré, ici encore, un changement aussi radical que dans l'histoire. Le romancier a prétendu rivaliser avec le poète tragique et le poète comique, dans l'analyse minutieuse et creusée des passions et des mœurs. Les héros vaporeux et inconsistants, les personnages en baudruche, ont cédé la place à des êtres vivants et compacts, qu'animent des sentiments semblables aux nôtres. Au lieu d'un tissu d'événements compliqués et merveilleux, se succédant d'après les caprices du hasard ou de la fantaisie, l'intrigue est devenue, comme au théâtre, une suite logique de faits sortant les uns des autres, ayant leur origine dans le caractère même des personnages.

Étendant encore son domaine et débordant le cadre du drame, le romancier a voulu, à la façon du

pâtre, je songe quelquefois d'où vient la folie que j'ai pour ces sottises-là : j'ai peine à le comprendre... Le style de la Calprenède est maudit en mille endroits... Je trouve donc qu'il est détestable, et je ne laisse pas de m'y prendre comme à de la glu... » Quant aux personnages, elle ajoute : « La beauté des sentiments, la violence des passions, la grandeur des événements et le succès miraculeux de leur redoutable épée, tout cela m'entraîne *comme une petite fille*. »

(*Lettre à Mme de Grignan*, 1er juillet 1671.)

poète épique, nous retracer le tableau de la nature et de la vie sociale. Il a cru que les sites où s'étaient passés les événements, devaient être décrits. Rousseau a donné les Alpes pour décor à *la Nouvelle Héloïse*; Bernardin de Saint-Pierre, les pays tropicaux à *Paul et Virginie*; Chateaubriand, les savanes et les forêts d'Amérique, à son épisode d'*Atala*. Le mot de Bernardin de Saint-Pierre : « Un paysage est le fond du tableau de la vie humaine (1) », est devenu la poétique même du genre. On a recherché et exprimé les mystérieuses harmonies entre l'homme et la nature, les secrètes influences du sol où il a vécu. Certains, comme P. Loti, ont été surtout des paysagistes et ont emprunté leur pinceau aux Corot, aux Troyon, aux Th. Rousseau.

On a également replacé les personnages dans le milieu social dont ils avaient gardé l'empreinte, et on a décrit les mœurs du temps qui fut le leur. Toute une civilisation s'est trouvée ainsi représentée. Les romans de Le Sage, *Le Diable boiteux*, *Gil Blas*, font revivre le monde de la Régence, vers 1707, avec ses banquiers véreux, ses poètes faméliques, ses empiriques ignorants, ses laquais insolents, ses nobles décavés. Toute la société, entre 1830 et 1850, défile devant nous, dans l'œuvre de Balzac, à laquelle l'auteur a donné le titre significatif de *Comédie humaine* : peuple, bourgeois, portiers, commis-voyageurs, comédiens, journalistes, magistrats, rentiers, y constituent la plus riche des galeries.

Le roman ainsi entendu, est « une forme, non la moindre, de l'histoire des mœurs (2) ». Aussi, Villemain a-t-il pu le définir « le poème épique des na-

(1) *Voyage à l'Ile de France.* Lettre XXVIII et dernière.
(2) J. Lemaître, *Les Contemporains*, 3e série, p. 38.

tions modernes (1) ». Par ses personnages, qui n'ont plus rien d'héroïque, par l'exclusion du vers, c'est une épopée *démocratique*, la seule en rapport avec notre civilisation. En même temps, par son côté réaliste et l'imitation fidèle, parfois minutieuse de la vie, il est devenu un genre sérieux et d'une grande valeur, tandis que le primitif roman romanesque était puéril.

Article III. — Causes des origines modernes du roman.

Le roman fut une exception, dans les littératures grecque et latine (2). On peut se demander pourquoi, négligé des anciens, il a eu, chez les modernes, une telle fortune.

1° Le besoin du merveilleux et des aventures extraordinaires, qui donna naissance au roman primitif, trouvait un aliment dans l'épopée. Mais déjà, dans l'*Odyssée*, les voyages d'Ulysse à travers les mers, rappellent, en bien des points, les aventures de Robinson Crusoë.

L'épopée tourne au roman dans les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, où l'on ne s'intéresse qu'à la peinture de l'amour de Médée pour Jason. On peut dire que cet épisode de Médée est le premier roman grec. Les récits héroïques et le merveilleux d'Homère ne satisfaisaient plus la société alexandrine, de corruption fine et élégante, qui avait perdu l'enthousiasme et les vertus guerrières. Le roman était donc en germe

(1) *Cours de Littérature française*, t. III : Tableau du dix-huitième siècle, II° partie, 2e leçon, p. 4.

(2) La littérature latine, en fait de roman, a produit le *Satiricon* de Pétrone.

dans l'épopée. Constater ainsi la transformation de l'épopée en roman dans une nation, « c'est dire : en ce peuple le besoin de conter est le même; mais ce peuple est devenu vulgaire et un peu puéril (1) ».

2° Chez les anciens, et plus encore chez nos classiques, leurs imitateurs, l'observation de la réalité a toujours été *incomplète* et un peu *conventionnelle*. Ils l'envisagent sous un point de vue particulier et y cherchent l'homme avec ses sentiments généraux; l'individu, l'accident, le détail matériel ne sont rien par eux-mêmes. L'observation *désintéressée* et *complète* de la nature, d'où est sorti le roman contemporain, est chose toute moderne, aussi moderne, peu s'en faut, que la conception de l'histoire scientifique et sociale, propre au XIXe siècle. Déjà, « Le Sage lui-même, Marivaux, Prévost, Crébillon, comme s'ils sentaient que l'on connaissait de l'homme universel à peu près tout ce qu'on en pouvait connaître, s'étaient attachés, dans *Gil Blas*, dans *Manon Lescaut*, dans *Marianne*, à noter l'accident et la particularité, ce qui distingue un homme d'un autre homme, le trait individuel et caractéristique, ce que c'est ou ce que devient, selon l'expression de l'un d'eux, la femme dans une petite lingère et l'homme dans un cocher de fiacre. Mais, où ils avaient échoué, l'auteur de *la Nouvelle Héloïse*, de l'*Émile* et des *Confessions* allait réussir » et montrer « que la réalité vaut exactement ce que vaut l'œil qui la perçoit, l'âme qui l'éprouve, la main qui la rend (2) ». Depuis Rousseau, l'évolution a continué sa marche. Nos romanciers ont peint

(1) É. Faguet, *Revue des Deux-Mondes*, 1er janvier 1902, p. 163.

(2) M. Brunetière, *Revue des Deux-Mondes*, 15 janvier 1888.

fidèlement tous les aspects de la nature, même les plus familiers, pour ne pas dire les plus vulgaires; l'échoppe et le tripot, comme le salon; toutes les conditions sociales, jusqu'aux plus infimes; tous les caractères, jusqu'à l'âme rudimentaire du paysan en sabots ou de l'ouvrier en blouse.

3° Mais ce qui explique surtout la vogue du roman, à une époque où l'on n'admet plus avec la même rigueur la distinction des genres, c'est son cadre souple et élastique, qui se plie à tous les sujets, à tous les genres de composition, à tous les styles. La matière du roman est infinie. Il a pour objet l'individu, la société, la nature, tous les sentiments, les plus simples et les plus raffinés, les plus ridicules et les plus nobles. Tantôt la composition en est serrée, rapide et simple, comme dans une tragédie de Racine ou une comédie de Molière. Tantôt il est touffu, immense, à la façon d'une épopée, traversé par cent personnages divers, rempli par les rumeurs de la foule et le bruit des batailles. Tantôt ce sont les idylles champêtres de C. Sand. Enfin le style n'en est pas défini davantage. Il n'existe pas un style du roman, comme il y a le style de l'épopée, du lyrisme, de l'éloquence, de l'histoire. Tous les tons y sont possibles, suivant le sujet et les auteurs : prose unie de la lettre, parler familier de la conversation, langage mordant et incisif de la satire, ou, au contraire, images hardies, couleurs chaudes, périodes amples et harmonieuses de la poésie.

La poésie, sans le vers, c'est, en effet, où, de nos jours, a souvent visé le roman, que Boileau appelait déjà « un poème en prose ». En excluant le vers, qui, pour les anciens, était essentiellement l'instrument de la fiction, nos romanciers ont privé la poésie de sa forme

naturelle et la plus parfaite, mais cette perte a été compensée par un double avantage. D'abord, le vers est le propre de quelques privilégiés. Bien des écrivains, qui ont eu pourtant de grandes qualités de sensibilité et d'imagination, par exemple, Chateaubriand, éminent poète en prose, furent de médiocres versificateurs. Par conséquent, le roman est un compromis, grâce auquel peuvent arriver, sinon au sommet du Parnasse, du moins à mi-hauteur, maints esprits qui n'auraient pu « atteindre l'art des vers », mais dont les pensées et les sentiments vibraient pourtant sur un mode poétique. Ensuite, si le vers ne se laisse manier que par une élite, il ne s'adresse également qu'à une élite. Pour apprécier cette musique des syllabes, cette harmonie délicate, ces grâces voilées, il faut une nature artiste, une finesse de perception, une éducation du goût, que les Grecs possédaient à un haut degré, mais qui actuellement sont départies à peu de gens. En revanche, le langage de la prose, instrument plus vulgaire et moins fin, arrive à toutes les oreilles et est saisi par tous les esprits. Le roman moderne mettait donc les fictions de l'imagination et parfois l'idéal, à la portée du plus grand nombre.

Article IV. — Moralité du roman.

Au dix-septième siècle, Bossuet, Fénelon, Boileau se sont élevés contre l'influence des romans. Bossuet loue Henriette d'Angleterre de s'être « attachée à la lecture de l'histoire »; « elle y perdait insensiblement le goût des romans et de leurs fades (1) héros; et, soigneuse de se former sur le *vrai*, elle méprisait

(1) Extravagants, sots, *fatuus*.

ces froides (1) et *dangereuses* fictions. (2) » Dans ses *Maximes et réflexions sur la comédie,* il range ces sortes d'ouvrages parmi « les livres corrupteurs de la vie humaine ». Boileau n'est pas moins sévère pour leur morale, « qui est fort vicieuse et qui en rend la lecture dangereuse aux jeunes personnes (3). »

A prendre le roman en soi, il n'est ni moral ni immoral; si le mot était français, nous dirions qu'il est *amoral,* c'est-à-dire indifférent. L'impression produite sur nous peut être bonne ou mauvaise, suivant le contenu du livre et les dispositions du lecteur.

Il n'en reste pas moins que toute la lignée des romans sortis de l'*Astrée*, avait un double vice qui justifie pleinement les critiques de Bossuet et de Boileau. Tandis que l'idéal poétique, toujours vrai, nous instruit et nous réconforte, comme ferait un breuvage parfois amer, mais tonique, le romanesque, si un robuste bon sens n'en contre-balance l'influence, peuple l'imagination de chimères et donne de la vie la conception la plus fausse et la plus décevante. C'est, pour le lecteur, l'ivresse du haschich, laquelle, une fois disparue, le laisse en proie au désenchantement, à la lassitude et au dégoût. Quand on s'est habitué à voyager à travers le pays bleu du rêve, il en coûte de reprendre pied dans le plat pays de la réalité, et de se plier aux rudes devoirs, au prosaïsme de l'existence.

Ensuite, la part exclusive faite à l'amour, et à un

(1) Futile, vain, un des sens du latin *frigidus*.

(2) *Oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre*, édition Jacquinet, p. 113-114.

(3) Lettre à Perrault. La Fontaine, sur le tard, il est vrai, dans un discours en vers lu à l'Académie française, le jour de sa réception (1684), condamnait

Les romans et le jeu, peste des républiques,
Par qui sont dévoyés les esprits les plus droits.

amour de convention, ne constituait pas un moindre danger. Ces héroïnes et ces héros doucereux, dont aimer est l'unique occupation et l'unique but, dont l'amour inspire tous les actes, qui passent leur temps à soupirer et à courir des aventures, sont de mesquins exemplaires de l'humanité. L'homme est créé et mis au monde, non pour aimer, mais pour agir et remplir la lourde tâche que le train ordinaire de l'existence ramène chaque jour. Il y a quelque chose d'infiniment plus grand et plus noble que l'amour, c'est le devoir, qui en est souvent le contraire. Ces peintures alanguies de la passion sont un dissolvant qui énerve l'âme et détruit la volonté, quand l'une et l'autre auraient besoin d'être trempées. On l'a remarqué très justement, c'est toujours notre propre roman que nous cherchons et que nous finissons par trouver dans le roman d'autrui (1).

Le roman moderne est devenu plus sérieux, plus vrai et moins exclusif qu'au dix-septième siècle. Cependant, il n'a pas réussi à se purger tout à fait du *romanesque,* dont on trouve des traces, et nombreuses, dans George Sand, Balzac, Octave Feuillet. Quoiqu'il ait étendu ses investigations à tous les sentiments humains : avarice, ambition, hypocrisie, d'une part; courage, dévouement, noblesse d'âme, d'autre part, l'amour, sous toutes ses formes, reste encore le sujet préféré des auteurs et du public. La seule différence, c'est que, de nos jours, l'amour soupire rarement; il tue. Nous ne parlons pas ici du ro-

(1) « N'allez pas vous aviser de jouer *Lélia,* disait G. Sand à une de ses admiratrices ; le livre fermé, soyez une bonne femme toute simple. » Le moyen de devenir une bonne femme toute simple, et de ne pas copier, dans la conduite, une héroïne par laquelle on a été troublée et fascinée ?

man « expérimental » de Zola et des Goncourt, étalage de turpitudes, qui, pour l'honneur de l'humanité et des auteurs, n'auraient jamais dû pénétrer dans la littérature.

En résumé, les romans ne sont pas sans danger pour la jeunesse, dont la sensibilité et l'imagination ne sont que trop portées, l'une à s'enflammer, l'autre à divaguer, aux dépens de la raison naissante, et à troubler ainsi, l'une et l'autre, l'harmonie de la vie. Ils ne peuvent être que le passe-temps, et non l'aliment de l'âge mûr, ou du lettré qui y cherche, non la satisfaction d'une curiosité puérile ou malsaine, mais des formes d'art et un supplément à la connaissance du cœur humain. Cette double préoccupation peut seule atténuer le poison de telles lectures (1).

Article V. — Variétés du roman.

Le roman, n'ayant pas de règles fixes ni de cadre défini, a produit une quantité de variétés. Nous nous bornerons à indiquer les principales.

1° Le roman *d'aventures* est un tissu de faits surprenants, d'incidents qui tiennent du prodige. Il se propose de satisfaire notre goût du merveilleux et de frapper surtout l'imagination. Le Sage, en ses *Aventures de M. Robert Chevalier, capitaine de flibustiers dans la Nouvelle-France* (1732), a inauguré, un des premiers, ces récits d'événements extraordinaires, qui

(1) Nous ne souscririons pas à ces lignes qu'une mère, dans le *Journal d'une femme*, d'Octave Feuillet, écrit à sa fille : « Tu apprendras peut-être que la passion et le roman sont bons quelquefois avec l'aide de Dieu, qu'ils élèvent les cœurs, qu'ils leur enseignent les devoirs supérieurs, les grands sacrifices, les hautes joies de la vie. »

devaient avoir une si grande vogue, à l'étranger, avec Mayne-Reid et Fenimore Cooper; chez nous, avec Gustave Aimard et Jules Verne.

Parfois, des contes de fées, de revenants ou de magiciens, nous transportent en plein fantastique.

2° Le roman *sentimental* ou intime, raconte une histoire touchante, aventure de cœur, anecdote du foyer. Il fut mis à la mode par l'Anglais Richardson, l'auteur de *Pamela* et de *Clarisse Harlowe*, et par *la Nouvelle Héloïse* de Rousseau.

3° Le roman *psychologique*, ou de caractère, analyse surtout les passions et roule souvent sur un cas de conscience. *La Princesse de Clèves*, de Mme de La Fayette, en fut le premier modèle et un modèle achevé, qui resta une exception au dix-septième siècle. De nos jours, M. Paul Bourget devait s'y faire un nom justement célèbre.

4° Le roman *à thèse* ne se contente pas de plaire et de toucher : il moralise et nous invite à réfléchir. Ici, comme au théâtre, l'écrivain court risque de fausser la réalité, pour la plier à une idée préconçue. Sa thèse doit ressortir des faits et n'être que la leçon de l'expérience même. Certains romans de M. Bourget, *Terre Promise*, par exemple, sont remarquables par cet art de glisser une philosophie sérieuse et grave, sous des aventures banales en apparence.

5° Le roman *de mœurs* peint l'homme dans les diverses conditions : ouvrier, paysan, bourgeois, noble, médecin, juge, financier. Aussi l'appelle-t-on encore roman *social*. Au dix-huitième siècle, Le Sage, Marivaux, et, au dix-neuvième, Balzac, en sont les principaux représentants.

6° Le roman *descriptif* fait une part très large, parfois prépondérante, aux sites et à la nature pitto-

resque. Il a donné naissance au roman *pastoral* et au roman *exotique*.

Le roman *pastoral* moderne ne ressemble en rien à l'*Astrée*, où l'on trouve une campagne de convention, des bergères et des bergers enrubannés. Après quelques scènes vraiment champêtres de *la Nouvelle Héloïse*, telles que l'épisode des vendanges à Clarens; après les paysages cévenols, décrits par Florian dans *Galatée* et *Estelle*, il était réservé à George Sand de porter ce genre à sa perfection, par un heureux mélange d'idéalisme et de réalité, par de nombreux et admirables tableaux rustiques.

Le roman *exotique* nous transporte dans des contrées étrangères, dont les mœurs et l'aspect sont différents de ce que nous avons sous les yeux. Gomberville et l'abbé Prévost avaient promené leurs héros, l'un, à travers les pampas du nouveau Monde, l'autre, dans les plaines de la Nouvelle-Orléans; mais tous deux décrivaient une nature de fantaisie. Le vrai créateur de l'*exotisme* fut Bernardin de Saint-Pierre. Dans *Paul et Virginie*, il peignit, avec autant d'exactitude que de bonheur, ces pays tropicaux qu'il avait visités, et, ce qu'on ignore trop, fut le modèle de Chateaubriand. L'élève, il est vrai, devait dépasser le maître. De nos jours, P. Loti, avec un coloris original, a représenté les contrées lointaines où sa vie aventureuse de marin l'a fait aborder.

7° Le roman *historique* ressuscite les personnages et les civilisations disparues. Mais, ici encore, il y a opposition entre le dix-septième siècle et le dix-neuvième. *Cléopâtre*, *le Grand Cyrus* et la *Clélie*, n'ont d'antique que le nom; les personnages sont les grands seigneurs de la cour de Louis XIV. On n'avait pas de peine alors à reconnaître Condé

dans Cyrus et Mme de Longueville dans Mandane. La couleur locale en est complètement absente : les mœurs sont françaises, et les détails matériels n'ont rien de persan, de grec ou de romain. *Les Martyrs* de Chateaubriand, surtout *Quentin Durward* et *Ivanhoé* de l'Anglais Walter Scott, si en faveur auprès des romantiques, donnèrent l'exemple d'une reconstitution scrupuleuse et vivante du passé. Puis, vinrent *Cinq-Mars* de Vigny, *Notre-Dame de Paris* de V. Hugo, *les Chouans* de Balzac, *Salammbô* de Flaubert, où abondent les détails historiques, voire archéologiques.

Diderot condamnait ces sortes de récits : « Vous trompez l'ignorant, disait-il, vous dégoûtez l'homme instruit, vous gâtez l'histoire par la fiction, et la fiction par l'histoire (1). »

Le roman historique n'est pas plus faux que la tragédie historique de Corneille et de Racine et que le roman d'observation, où l'imagination vient idéaliser et transformer la réalité, où la fiction se mêle à la vérité. Il supplée, par l'histoire, l'observation directe des faits et des hommes. Aussi a-t-on pu le définir « un roman de mœurs rétrospectif (2) ». Le lecteur va y chercher, non les leçons d'un érudit, mais « cette illusion de la vie, qui est le propre du roman bien fait (3) ».

Enfin, si on les considère, non plus dans leur contenu, mais au point de vue des procédés artistiques et littéraires, les romans peuvent se répartir en idéalistes, naturalistes et réalistes (4).

(1) *Claude et Néron*, l. II, 101.
(2) É. Faguet, *Revue des Deux-Mondes*, 1er mars 1900 : La Renaissance du Roman historique.
(3) É. Faguet, *ibid.*
(4) Voir dans nos *Principes raisonnés;* Les principales écoles artistiques et littéraires, p. 30-31.

Naturellement, toutes ces classifications, comme nous avons eu déjà plusieurs fois occasion de le remarquer, sont fondées sur un caractère dominant, non exclusif. Il n'y a pas de roman d'aventures, qui n'offre quelques détails de mœurs ou de psychologie; de roman idéaliste, où il n'entre une part de réalité; de roman réaliste, qui n'idéalise un peu les faits et les sentiments.

Article VI. — Le Roman en miniature : Contes, Nouvelles.

Le Conte, *petit récit de quelques pages*, est au roman ce qu'une fable de La Fontaine est à une comédie de Molière ou à une tragédie de Racine, ce qu'un simple crayon est à un large tableau ou à une fresque. La Nouvelle, comme le mot l'indique, est un conte « dont le sujet est présenté comme *nouveau* ou peu ancien, ou avec des détails inconnus jusqu'ici (1) ».

Les qualités de ces bluettes sont la rapidité et la légèreté d'une plume qui court et glisse, sans appuyer jamais. Là, comme dans la fable,

> Loin d'épuiser une matière,
> On n'en doit prendre que la fleur (2).

La Fontaine composa, en vers, des contes fort licencieux et imités des Italiens. Le dix-huitième siècle revint à la prose, mais renchérit sur l'immoralité de La Fontaine. De nos jours, A. Daudet, dans les *Lettres de mon Moulin*, par la perfection du trait, la grâce ailée, la poésie discrète et émue, a donné le

(1) Littré, *Dictionnaire*, au mot Conte.
(2) La Fontaine, *Fables*, l. VI, Épilogue.

chef-d'œuvre du genre : *L'Installation au Moulin, la Chèvre de M. Seguin*, rappellent, par le fini de l'expression, la légèreté et la netteté du pinceau, les fables de La Fontaine.

Le conte admet toutes les variétés du roman : détails réalistes, anecdotes sentimentales, aventures extraordinaires, et ces histoires féeriques ou fantaisistes, que nos pères appelaient *contes bleus* (1).

La Nouvelle fut une importation espagnole, mise à la mode, au dix-septième siècle, par Scarron, pour protester contre les longs romans héroïques et indigestes. Le Montufar de ses *Hypocrites*, est une première ébauche, singulièrement vigoureuse, de Tartufe. Au dix-neuvième siècle, Prosper Mérimée devait rajeunir ce genre, en une série de petites histoires restées célèbres, parmi lesquelles il faut citer *La Prise de la Redoute*, *Les Ames du Purgatoire*.

CHAPITRE IV

PROSE DIDACTIQUE

Article premier. — Définition.

La prose didactique *expose, sous une forme littéraire, les découvertes et les systèmes scientifiques, ou les théories artistiques*. Elle traite donc les mêmes sujets que la poésie didactique. Mais, tandis que celle-ci est faite surtout d'émotions et d'images, et ne saurait viser à l'exposition rigoureuse d'un système, sans tomber dans la sécheresse et se renier elle-même,

(1) Ainsi nommés, jadis, de leur couverture en papier bleu.

celle-là, au contraire, s'adresse de préférence à l'esprit et plaît par la justesse ou la profondeur des aperçus, l'exactitude des faits, la composition sévère et la précision du style. Sans doute, savants, penseurs, critiques, ne sont pas dépourvus de sensibilité ni d'imagination, facultés qui donnent à une œuvre sa valeur littéraire. Mais, chez eux, l'émotion contenue et la couleur sobre laissent toujours apercevoir la trame serrée des idées, la ligne droite et ferme du raisonnement.

Comme le genre poétique correspondant, le genre dont nous traitons a pour objet le vrai, le bien, le beau, autrement dit, les sciences naturelles, les sciences morales et les arts.

Article II. — Les Sciences naturelles.

Nous ne parlerons pas des sciences *exactes* ou *mathématiques* : sauf l'astronomie, elles ne prêtent pas au développement littéraire. Un problème d'arithmétique, une démonstration algébrique, un théorème de géométrie, n'éveillent en nous aucune émotion, aucune image. Le plaisir qu'ils nous procurent intéresse la raison pure. Ils nous transportent dans la région glacée des chiffres et des formules abstraites, où n'arrive pas le rayonnement et la chaleur de la vie.

Il en va tout autrement des sciences *naturelles*. Comme le nom l'indique, elles ont pour domaine la nature, le monde que nous avons sous les yeux : la terre, les plantes et les animaux. De ce monde, dont le spectacle émeut l'observateur le plus inattentif, elles décrivent les merveilles et cherchent à percer les

mystères. Elles tâchent à expliquer les secrets de la vie universelle. Le moyen que l'imagination de l'homme ne soit pas saisie, ni sa sensibilité touchée, lorsqu'il se voit placé en un point de cette immense échelle des êtres, qui plonge dans les infiniment petits, pour aller se perdre dans les infiniment grands, et va de l'atome aux astres géants? Le moyen que le savant étudie sans un ravissement, l'organisme, les industries, les mœurs des animaux, la structure si délicate et si variée des plantes, le jeu des forces colossales d'où est sortie notre planète? Ces impressions d'étonnement et d'admiration, laisseront leur trace dans le style d'œuvres comme l'*Histoire Naturelle* et les *Époques de la Nature* de Buffon.

Article III. — Les sciences morales.

Les sciences *morales* ont pour objet *le monde moral*, la vie de l'âme. On peut les diviser en sciences *religieuses*, qui traitent de Dieu et du culte que l'homme doit à son Créateur; sciences *philosophiques*, qui étudient la vie intellectuelle et morale de l'homme; sciences *sociales*, qui analysent le fonctionnement et les lois de la société.

Religion. — La foi chrétienne a inspiré des œuvres nombreuses et fort diverses. Telle est l'*Imitation de Jésus-Christ* : le plus beau livre, a-t-on dit, qui soit sorti de la main des hommes, puisque l'Évangile vient de Dieu. Telles sont encore les *Élévations sur les Mystères* de Bossuet. Le christianisme a suscité des apologistes de génie : les uns, comme Pascal, ont entrepris de démontrer la vérité, les autres, comme Chateaubriand, dans son *Génie du Christianisme*, la beauté de la Religion révélée.

Philosophie. — Déjà Platon avait su allier les plus hautes spéculations métaphysiques, la plus subtile dialectique, au style le plus riche et à l'imagination la plus magnifique. Au dix-septième siècle, Bossuet, Fénelon, Malebranche; au dix-neuvième, Maine de Biran, Cousin, Jouffroy, Taine, furent de grands philosophes et de grands écrivains. Les abbés Gratry, d'Hulst, de Broglie, C. Piat, ont suivi l'exemple de Fénelon et de Malebranche; ils resteront les éminents représentants du clergé contemporain, dans l'histoire des lettres et de la pensée.

Un exemple montrera comment les sujets philosophiques peuvent être traités en un langage vivant, accessible à tous, et unir à la précision scientifique une admirable beauté de forme. Voici une page, digne de Pascal, dans laquelle l'abbé de Broglie explique la *subjectivité* des couleurs et des sons, c'est-à-dire leur *non-existence* hors de nous :

« Regardons ce monde objectif dépouillé de l'éclat dont le revêtent nos sensations :

« Les atomes marchent suivant leur route accoutumée : ils se croisent, ils se choquent, ils vibrent, mais dans le silence. Le vent passe sur les arbres, mais ils frissonnent sans produire aucun son. La mer frappe violemment le rivage et roule ses vagues impétueuses, mais les vagues ne mugissent pas. Il n'y a pas d'oreilles pour les entendre et sans oreilles la sensation du son n'est rien, rien absolument, ou plutôt il n'y a d'autre son que le mouvement même de l'air. Le soleil ne cesse de darder ses rayons sur la terre, c'est-à-dire de projeter des ondulations éthérées, de vitesse et de longueur diverses, mais les teintes variées dont la lumière revêtait le globe, ont disparu; aucun œil ne les voit : elles n'existent pas, il n'y a que des vibrations. Dire que le monde entier est dans l'obscurité n'est pas exact. L'obscurité elle-même est une sensation, et d'ailleurs elle semble exclure la connaissance distincte des objets. Mais pour le spectateur dépourvu d'yeux et qui ne contemple que par l'intelligence, le monde n'a aucune espèce

de couleur ; et, s'il fallait absolument pour le besoin de notre imagination en supposer une quelconque, ce serait cette teinte grise uniforme, qui semble la moyenne de toutes nos impressions lumineuses et dont nous revêtons involontairement les conceptions abstraites de la géométrie. En d'autres termes, ce monde matériel, composé d'atomes vibrants, ce monde monotone et mort ne s'illumine, ne se transforme et n'apparaît dans son éclat qu'au moment où il entre en communication avec un être sensible. C'est au contact d'un tympan que la mystérieuse et silencieuse arithmétique des vibrations retentit en un harmonieux concert. C'est au contact d'une rétine que les circulations variées des atomes d'éther s'épanouissent en teintes diaprées. Jusque-là elles ne sont rien que des mouvements, jusque-là les sons et les couleurs ne diffèrent que par la dimension et la vitesse du mobile : il n'y a entre les unes les autres que la différence qui existe entre le mouvement d'une balle de fusil et celui d'un boulet de canon (1). »

Sciences sociales. — De tout temps, les questions sociales, gouvernement, propriété, famille, ont occupé les esprits. Platon avait esquissé le plan d'une république idéale. Après lui, Aristote avait décrit la constitution athénienne. Au dix-septième siècle, Bossuet composait sa *Politique tirée de l'Écriture Sainte ;* Fénelon, dans son *Télémaque*, exposait la constitution de Salente, c'est-à-dire de la France telle qu'il la rêvait. Le dix-huitième siècle vit paraître *l'Esprit des Lois* de Montesquieu, rempli d'aperçus profonds et originaux, et le *Contrat social* de Rousseau : ce livre subversif d'un sophiste, mais tout vibrant d'une éloquence enflammée, devait être l'évangile de la Révolution française. Au dix-huitième siècle, naquit l'*Économie politique*, qui étudie la richesse et la prospérité matérielle d'un pays, et qui

(1) *Le Positivisme et la Science expérimentale*, t. I, p. 512, cité par M. l'abbé Piat dans *Religion et critique*, préface, p. LVIII.

devait compter des écrivains de talent, entre autres, Jean-Baptiste Say et Le Play.

Les moralistes. — Nous ne devons pas oublier les moralistes. Selon le joli mot de Mme de Sévigné sur l'un d'eux, Nicole, ils ont pour fonction de « chercher dans le fond du cœur avec une lanterne » (1). Ces écrivains *traitent, non incidemment, mais uniquement des mœurs* : usages, coutumes, éducation, passions, opinions.

Les époques des moralistes. — « A mesure que la nation se constitue et que l'esprit de société y fait des progrès, les écrits se remplissent de maximes qui s'appliquent de plus en plus à l'homme en général. Mais l'idée de donner à des maximes de morale toutes les grâces d'un art, en mêlant aux préceptes des portraits et de la satire, cette idée ne peut appartenir qu'à un esprit supérieur, à une grande nation, à une époque où toute la vie humaine a été vécue. C'est un besoin des sociétés arrivées à leur maturité de tracer des règles, de réduire leur expérience en maximes, d'engager les âges à venir par les exemples du passé. Elle sont à cet égard comme les individus qui ont parcouru leur carrière et rempli leur destinée : elles moralisent (2). » Aussi, le dix-septième siècle a-t-il été l'époque des moralistes, dont quelques-uns, La Rochefoucauld, Pascal, La Bruyère, furent de tout premier ordre. Avant eux, Montaigne, en avance sur son temps, avait ouvert la voie dans ses *Essais*.

Genre de composition propre aux moralistes. — Les moralistes ne sont pas des philosophes qui édifient des systèmes et composent des traités sur un point de

(1) *Lettre à Mme de Grignan*, 30 sept. 1671.
(2) Nisard, *Histoire de la Littérature française*, t. III, p. 167.

morale. Ils vont semant dans leurs livres, des maximes courtes et lumineuses, de fines analyses, des portraits et des descriptions. Cependant, une idée maîtresse et une philosophie intérieure relient généralement toutes ces pensées; car le vrai moraliste, non seulement peint la vie, mais la juge. Le scepticisme chez Montaigne, l'amour de soi chez La Rochefoucauld; le pessimisme, avec le christianisme pour remède, chez Pascal : voilà l'esprit qui pénètre chacune de leurs réflexions et donne à l'œuvre une certaine unité.

Article IV. — L'Art.

L'art en général. — Les théories d'art n'ont pas laissé l'antiquité indifférente. Platon, dans *le Banquet*, a traité la question du Beau. L'*Orator* de Cicéron renferme une belle page sur l'Idéal. Mais c'est à une date relativement récente, que les questions d'esthétique ont pris un développement considérable, avec les *Salons* de Diderot, la *Philosophie de l'Art* de Taine, les *Maîtres d'autrefois* de Fromentin, où deux critiques de talent et un peintre ont exposé leurs vues sur l'art, en général, et sur la peinture, en particulier. Toutefois, ce sont surtout les lettres qui ont été l'objet de traités et d'études, qu'on peut classer sous la dénomination de *Critique littéraire*.

La critique littéraire. — La critique littéraire s'est manifestée de nos jours, soit dans les nombreuses histoires des littératures classiques, française, latine, grecque, et des littératures étrangères, italienne, espagnole, anglaise, allemande, russe, etc., soit dans des livres sur une époque, sur un auteur

ou sur un genre : tel est le *Cours de Littérature dramatique* de Saint-Marc-Girardin. D'articles de journaux sont sorties les délicates et sagaces *Causeries du Lundi* de Sainte-Beuve.

Ses origines. — La critique littéraire apparaît aux âges de réflexion, qui aiment à analyser les œuvres du génie, à en pénétrer les procédés de composition et à raisonner sur le plaisir qu'on y goûte. Il nous reste d'Aristote, outre sa *Rhétorique*, une *Poétique*, malheureusement mutilée, simples notes de cours, mais renfermant des vues profondes. Cicéron a composé deux traités de rhétorique, le *De Oratore* et l'*Orator*, qui ont l'inappréciable avantage d'avoir été rédigés par un homme du métier.

En France, à partir de la Renaissance, les essais de critique se multiplient : la *Défense et illustration de la langue française*, manifeste de la Pléiade, le *Commentaire* de Malherbe sur Desportes, la *Pratique du Théâtre* de l'abbé d'Aubignac, les *Sentiments de l'Académie sur le Cid*, les *Dialogues des héros de Roman* de Boileau, la *Lettre sur les Occupations de l'Académie française* de Fénelon, le *Commentaire sur Corneille* de Voltaire, son *Essai sur le poème épique*, et ses nombreux articles littéraires du *Dictionnaire philosophique*. Avec La Harpe, la critique devient une profession, voire un professorat; il consigne ses leçons dans son *Lycée*.

L'évolution de la critique au dix-neuvième siècle. — Le dix-neuvième siècle devait opérer, sur ce point, une transformation semblable à celle qu'il apporta dans l'histoire et le roman. Jusqu'alors, on avait jugé d'une œuvre par le dehors, sous le rapport de la forme et d'après un type unique. Boileau ne conçoit l'épopée que d'après Virgile; Voltaire, La

Harpe et ses successeurs, les Geoffroy, les Dussault, n'admettent pas d'autre système dramatique que celui de Racine.

De nos jours, grâce à l'influence de Chateaubriand (*Génie du Christianisme*) et de Mme de Staël (*De la Littérature*), grâce surtout au développement des sciences historiques, la critique a élevé et élargi son point de vue. Elle est devenue, avec Villemain, Sainte-Beuve, Taine, J. Lemaître, de Vogüé, Faguet, Brunetière, une province de l'histoire générale. Sans doute, le goût reste, comme par le passé, la qualité principale de celui qui parle ou écrit sur la littérature. Un tel homme doit, avant tout, être sensible aux beautés de composition, de style, et les faire ressortir. Mais c'est là une condition nécessaire, non une condition suffisante. Il faut qu'il y ait encore en lui un érudit, un moraliste, un psychologue et même, d'après Sainte-Beuve, un physiologiste recherchant jusque dans la complexion de l'écrivain, l'originalité du talent. On a donc cessé de voir, dans les productions des poètes et des prosateurs, des œuvres isolées, qui poussent un beau jour sur le sol national, sous la seule action du génie. La littérature, considérée désormais comme l'expression de la société, a été rattachée à la civilisation dont elle avait manifesté les aspirations et sur laquelle elle avait influé à son tour (1). On a cherché, non l'explication, — car le

(1) Nous avons indiqué, dans nos *Principes raisonnés de Littérature*, p. 2, comment la littérature est *l'expression de la société*. Tout récemment, M. A. Croiset insistait sur ce fait important : « Les grands écrivains d'une nation sont ceux qui personnifient le génie national avec le plus d'éclat aux divers moments de son évolution... L'artiste le plus original tient à sa nation par toutes ses fibres. La langue qu'il parle, les formes littéraires où il enferme sa pensée, le fond même de ses idées et

génie ne s'explique pas, — mais les conditions du génie, dans le milieu, la race, l'éducation, les croyances, le tempérament. De la sorte, on s'est rendu compte que, deux cents ans plus tôt, Racine n'eût pas composé ses admirables tragédies, et que, deux cents ans plus tard, il les aurait composées autres et autrement. Les formes littéraires de la pensée répondent, en effet, aux différentes civilisations et varient avec elles. Par conséquent, il serait illusoire de prétendre les ramener à un type unique. C'est pourquoi Sainte-Beuve a pu définir la critique « l'histoire naturelle » des esprits. Le naturaliste s'intéresse à toutes les manifestations de la vie, depuis l'hysope jusqu'au cèdre, depuis le scarabée jusqu'au lion ; il étudie, non seulement l'aspect extérieur, mais encore l'organisme des végétaux et des animaux, qu'il essaie de classer et de grouper par familles; enfin, il examine ce que deviennent ces êtres sous les divers climats, les uns se développant, les autres périssant. Pareillement, le critique ne néglige aucune des espèces littéraires; il en décrit la structure intime et analyse les causes de leur venue ou de leur disparition.

de ses sentiments lui sont fournis par le sol nourricier. Même l'écrivain révolté contre son temps s'appuie sur ce temps pour le combattre... Détacher un individu de ce fond collectif et anonyme qui le supporte, c'est le rendre inintelligible. Il faut sans cesse l'y ramener et l'y confronter. » (*Manuel d'Histoire de la Littérature grecque*, 1901, préface, p. I et II.)

CHAPITRE V

GENRE ÉPISTOLAIRE.

On pourrait s'étonner si nous passions sous silence le genre épistolaire, qui eut en France une si grande fortune. Nous en dirons donc quelques mots, tout en faisant remarquer qu'il n'est pas un genre, à proprement parler.

En effet : 1° la lettre est une *causerie par écrit.* Dans la classification des *espèces* littéraires, pas plus que la conversation ou le dialogue elle ne saurait former une catégorie. — 2° Les genres littéraires s'adressent au public; la lettre, à un particulier : par destination, elle est confidentielle et ne doit pas entrer dans la circulation. — 3° Il ne faut pas que la lettre soit écrite avec une intention d'art, mais sous la dictée des événements et pour répondre à un besoin du moment. Sinon, elle sonne faux : ce n'est plus un tête-à-tête ou un cœur-à-cœur, mais un exercice de style et un morceau académique. Aussi, n'est-on pas épistolier de profession, comme on est poète dramatique ou historien.

Toutefois, accidentellement et dans deux cas, la lettre touche à l'art et peut être considérée comme un genre littéraire.

1° Quelques esprits, Mme de Sévigné, Voltaire, par exemple, ont une telle sûreté de plume, une telle spontanéité d'expression, un tel don pour trouver sur-le-champ le mot juste et piquant, le trait qui peint, la phrase lumineuse et souple, que leur pensée prend, comme d'elle-même, toutes les grâces de ces

êtres naturellement distingués et beaux, auxquels un air d'abandon est un charme de plus. De la lettre ainsi écrite on peut dire avec Régnier :

Ses nonchalances sont ses plus grands artifices.

Vraie perle dans l'orfèvrerie littéraire, elle procure un vif plaisir, quand on aime ce que Mme de Sévigné, parlant précisément du style épistolaire, appelait « la pure nature ».

Les auteurs de telles lettres font de l'art, comme M. Jourdain faisait de la prose : sans le savoir, ou du moins sans avoir l'air de le savoir. Car il est permis de se demander si quelques-uns d'entre eux n'ont pas songé un peu au public, s'ils ont été absolument inconscients de leur talent et exempts du désir de le laisser entrevoir, sinon de le montrer. Le cas n'est guère douteux pour certaines missives de Mme de Sévigné. Celles du *cheval* et de *la prairie*, déjà de son vivant, couraient les salons. La fine marquise devait se dire que d'autres pourraient avoir le même succès et qu'il fallait bien leur faire un brin de toilette.

Quoi qu'il en soit, si une Sévigné, un Voltaire, laissent « trotter les plumes... la bride sur le cou », ces plumes n'ont-elles pas été assouplies par un long dressage, et, lorsqu'elles trottent, ne les surveillent-ils pas du coin de l'œil, pour les empêcher de broncher? Une lettre étant une conversation, où l'on a le temps de la réflexion et de la correction, à plus forte raison en va-t-il pour eux comme pour ces causeurs sémillants, heureux de répandre dans un salon la fleur de leur esprit et de leur bon langage. M. Gaton Boissier remarque, à propos de Mme de Sévigné, que « dans ses lettres les plus intimes, où elle songe le

moins au public, on pourrait noter certains passages où elle est heureuse de reprendre son idée, de la parer, de l'embellir, d'y ajouter des détails nouveaux de plus en plus ingénieux et délicats ». Bien écrire, rendre sa pensée dans toute sa netteté, en un tour définitif et original, est un régal que des gens cultivés aiment à se donner à eux-mêmes, sans égard à autrui.

2° Négligeons les rares épistoliers de métier, un Balzac composant des lettres sur commande, pour un groupe d'admirateurs. Ces « pièces d'éloquence » sont de la contrefaçon, au pire sens du mot. Venons-en à une manière plus sérieuse et plus habile d'imiter la vraie lettre, au point d'en faire franchement un genre littéraire.

Des poètes, des prosateurs, empruntent le cadre épistolaire, pour exposer leurs idées et s'adresser au public, sous le couvert d'un ami ou d'un protecteur. C'est le procédé d'Horace et de Boileau dans leurs Épîtres en vers, de Pascal dans ses *Provinciales*. Rousseau, dans sa *Nouvelle Héloïse*, suppose une correspondance, où les deux héros de son roman s'ouvrent leur cœur, ce qui est une façon détournée de l'ouvrir au lecteur. On cherche ainsi à dissimuler l'art sous le laisser-aller apparent du style, et à nous donner l'impression d'idées ou de sentiments exprimés naturellement et sans apprêt. En lisant telle épître d'Horace, telle Provinciale, l'illusion est complète : nous croyons avoir sous les yeux une lettre écrite au pied levé.

Évolution du genre épistolaire. — La quantité et la qualité des correspondances sont en rapport avec le développement de l'esprit de société. C'est aux époques où les hommes, unis par les rela-

tions de pensée et d'amitié, éprouvent le besoin d'échanger leurs idées, de se confier leurs sentiments, que les correspondances se multiplient et gagnent en intérêt de toute sorte. Entre personnes séparées par la distance, elles suppléent la conversation de vive voix. Aussi, vu la difficulté des communications, elles furent relativement nombreuses dans cette civilisation romaine du temps de Cicéron, si agitée, si brillante et si curieuse des choses de l'esprit. Le proconsul qui s'en va dans sa province, le citoyen que la guerre civile, l'exil ou un voyage à Athènes tient éloigné de Rome, écrivent aux parents et aux amis laissés dans la capitale. Le parent ou l'ami, dans sa réponse, leur raconte l'anecdote qui défraye les conversations de la ville. De là est sortie la volumineuse correspondance de Cicéron.

En France, *au dix-septième siècle et au dix-huitième*, la vie de société arrive à sa plénitude et jette son plus vif éclat. Les « honnêtes » gens, qui étaient alors les gens « distingués » d'aujourd'hui, passent le meilleur de leur temps dans les salons, à l'hôtel de Rambouillet, chez Mlle de Scudéry, Mlle de Montpensier, Mme de Sablé, et, au siècle suivant, chez Mme de Lambert, Mme Geoffrin, Mme du Deffand, Mlle de Lespinasse. Là, on cause, on raconte, on discute sur les événements du jour et les sujets les plus variés. Les intelligences s'affinent et les cœurs sympathisent. Une lettre n'est souvent que la continuation d'une conversation interrompue, ou l'écho des faits divers appris dans une réunion, écho qui portera à un être aimé, retenu au loin, les dernières nouvelles. Elles sont attendues si impatiemment! La *Gazette* et le *Mercure* arrivent avec bien du retard, avec des renseignements bien

secs, bien laconiques, et déjà vieux. Point de journaux pour répandre, dès le matin, aux quatre coins de la France, avec force détails, les événements de la veille. De là, tant de jolis récits qui s'en vont, à intervalles réguliers, intéresser et désennuyer une Mme de Grignan, perdue en un coin de la Provence. Ce sont les femmes qui remplissent alors notre office moderne de *reporter*. On a pu voir par les noms des salons cités plus haut, qu'elles président et y tiennent le dé de la conversation. Elles y portent leurs qualités propres : vivacité et mobilité d'impressions, délicatesse de sentiments, pointe de malice souriante, légèreté d'un pas qui glisse sur les idées, les effleure et permet de ne prendre que « le dessus du panier (1) », enfin, art de donner du prix au moindre détail, de même que, dans la vie ordinaire, elles savent faire une parure d'une fleur ou d'un bout de ruban. Ces qualités se retrouvent dans la causerie écrite ou lettre. La Bruyère a observé très finement combien elles y excellent. « Ce sexe, dit-il, va plus loin que le nôtre dans ce genre d'écrire; elles trouvent sous leur plume des tours et des expressions qui souvent en nous ne sont l'effet que d'un long travail et d'une pénible recherche; elles sont heureuses dans le choix des termes, qu'elles placent si juste, que, tout connus qu'ils sont, ils ont le charme de la nouveauté et semblent être faits seulement pour l'usage où elles les mettent : il n'appartient qu'à elles de faire lire dans un seul mot tout un sentiment, et de rendre délicatement une pensée qui est délicate; elles ont un enchaînement de discours

(1) C'est l'expression même de Mme de Sévigné.

inimitable qui se suit naturellement, et qui n'est lié que par le sens (1) ». Il est vrai qu'en songeant à Cicéron, à Voltaire, à J. de Maistre, on pourrait ajouter :

> Et je sais même sur ce fait
> Bon nombre d'hommes qui sont femmes.

L'epoque contemporaine. — C'est aujourd'hui une opinion courante que le genre épistolaire est en décadence, depuis plus d'un siècle.

La vie de société est moins intense, moins active que jadis. Une vie d'affaires et de fièvre a remplacé l'existence calme et épanouie de nos ancêtres. La vieille et saine gaieté française s'en va. On vit davantage chez soi, et pour soi. Dans les salons, la musique (ce qui n'est pas un progrès), la danse (ce qui est un recul), les commérages à bâtons rompus (ce qui est un désastre), ont remplacé la conversation, c'est-à-dire l'art de traiter légèrement les choses sérieuses et spirituellement les riens.

Il faut convenir que le nombre des sujets de conversation et, partant, de lettres, a singulièrement diminué. Chacun est renseigné si rapidement par les journaux. Quelques jours écoulés

> Font d'une mort récente une vieille nouvelle.

Depuis la création des chemins de fer, les courriers partent, plusieurs fois par jour, pour les divers points de la France. On se contente de simples billets, quitte à recommencer le lendemain ou le surlendemain. Plus n'est besoin, afin de ne rien oublier, de préparer son paquet de nouvelles avec soin et fort à l'avance, comme au temps où une

(1) *Les Caractères*, ch. 1er : Des ouvrages de l'esprit.

semaine se passait entre deux « ordinaires » (1).

Enfin, le télégraphe lui-même contribue à la décadence dont nous parlons, en attendant que le téléphone vienne l'accélérer encore. Pour s'éviter la peine de tourner agréablement une lettre, beaucoup de gens expédient une dépêche en langage d'une concision barbare.

Cependant, en déplorant l'infériorité épistolaire de notre époque, il ne faudrait pas exagérer. A cause de la facilité des communications, les lettres sont devenues plus fréquentes, par conséquent, elles sont souvent courtes et banales. Toutefois, dans le nombre, n'en est-il pas de fort intéressantes, qui ont un vrai mérite littéraire? On serait plutôt dans le vrai, en disant que l'on écrit autant et plus que par le passé, parfois aussi bien, — car les Sévigné et les Voltaire sont des exceptions, — mais non sur les mêmes sujets. Ici encore, il y a eu évolution dans la matière de la lettre. A notre époque, les journaux du lendemain publieraient, par le menu, toutes les circonstances de la mort de Turenne. Mme de Sévigné n'aurait pas à l'annoncer ni à la raconter à Mme de Grignan. Les faits politiques, militaires et quantité d'autres, ne sont donc plus objet de récit par lettre. Mais les incidents de leur vie privée que des personnages politiques, de grands généraux, des savants, de grands écrivains ou de grands saints confient, par la poste, à un ami; l'histoire de leur pensée ou de leur cœur; leur jugement sur les hommes et les événements actuels : voilà les sujets de lettres nombreuses aujourd'hui encore. Quand ces correspondances sont livrées à

(1) Sous Louis XIV, de Paris aux grandes villes du royaume il y a deux courriers, ou « ordinaires », par semaine.

la publicité, nous les estimons, avec raison, aussi attachantes que le récit de la mort de Vatel ou d'un incendie chez les Guitaut. Tel est le genre d'attrait, sans parler du plaisir littéraire, que nous trouvons, pour citer les principales, dans les correspondances de J. de Maistre, et, plus récemment, de L. Veuillot, de Flaubert et de Taine. En terre française, l'esprit et l'amitié ne sont pas choses mortes ou près de mourir.

CONCLUSION

Cet aperçu sur les genres littéraires, dont l'évolution est marquée par des formes si diverses, et toujours renouvelées, nous montre l'inépuisable fécondité du génie, dans la sphère du beau, du bien et du vrai. Le génie allume sans cesse quelque astre nouveau dans les cieux de la pensée; et de ces astres, dont quelques-uns ont commencé à briller au premier éveil de l'intelligence, certains ne s'éteindront que le jour où, le dernier homme disparaissant, il ne restera plus d'esprit à éclairer, plus de cœur à réchauffer.

TABLE DES MATIÈRES

LIVRE PREMIER

NOTIONS GÉNÉRALES

CHAPITRE Ier. — DÉFINITION DES GENRES LITTÉRAIRES.

Pages.

Leur caractère propre. 1
Leurs lois. 2

CHAPITRE II. — ÉVOLUTION DES GENRES LITTÉRAIRES.

Définition de l'évolution. 4
I. *Évolution de chaque genre*. 5
II. *Succession des genres* :
Les quatre âges de la poésie : âges épique, lyrique, dramatique, didactique. 7
L'âge de la prose. 9
III. *Le transformisme et les genres littéraires*. 10

CHAPITRE III. — DISTINCTION DES GENRES.

Erreur des romantiques : confusion des genres. 11
Erreur de Boileau et de Voltaire : immutabilité et imperméabilité des genres. 12
L'unité d'impression. 13

CHAPITRE IV. — CLASSIFICATION DES GENRES LITTÉRAIRES... 14

LIVRE DEUXIÈME

POÉSIE

Chapitre Ier. — Notions générales.

Pages.

I. *Différences entre la poésie et la prose* : idées, style, vers. 17

II. *Destinées de la poésie*. 21

III. *Versification* : définition. 22

Versification ancienne. 23

Versification française : assonance, rime, accent tonique, césure, enjambement, élision, hiatus, vers, strophe. 27

Critiques de Fénelon contre la versification française. 37

Chapitre II. — L'épopée.

I. *Définition* : le poème narratif, héroïque, national, merveilleux. 39

II. *Le merveilleux païen et le merveilleux chrétien.*

Théorie de Boileau. 46

Théorie de Chateaubriand. 46

Examen des deux théories. 47

Raisons de l'opinion de Boileau : jansénisme, préjugés du temps, caractère du christianisme. . . . 52

III. *Ordonnance ou économie de l'épopée.* Exposition, péripéties, nœud, dénouement. 56

IV. *Deux formes d'épopée* : l'épopée primitive et l'épopée savante. . . . . .

§ 1. *Épopée primitive* : ses caractères. 60

Formation de la légende épique. 60

Rédaction du poème : deux hypothèses. 62

§ 2. *Épopée savante* : son caractère. 64

V. *Nouvelle conception du genre au* XIXe *siècle* : l'épopée humanitaire; sympathie universelle, lyrisme, symbolisme. 66

Chapitre III. — Poésie lyrique.

Pages.

I. *Conception moderne et conception antique*. 70
Définition. 71

II. *Les deux époques du lyrisme* : jeunesse et vieillesse des civilisations. 72

III. *Les thèmes lyriques* : l'individu, la famille, la patrie, l'humanité, la nature, Dieu. 73

IV. *Les variétés de la poésie lyrique* :
§ 1. *Poésie élégiaque*. 81
§ 2. *Poésie iambique*. 82
§ 3. *Satire*. Ses origines. Le lyrisme dans la satire. Matière de la satire. 83
§ 4. *Poésie lyrique proprement dite* :
En Grèce. 87
A Rome. 89
En France; les trois époques : primitive, classique, romantique.. 89

Chapitre IV. — Genre dramatique.

I. *Définition*. 92

II. *Action et intrigue*. 93
Situations. 94
Importance de l'action. 95
Qualités de l'action : unité, logique, vraisemblance. 95

III. *Caractères*. Définition. 99
Différence entre le caractère et les mœurs dramatiques. 101
Qualités d'un caractère dramatique :
1° Unité. 102
2° Variété : le conflit des passions; l'opposition des caractères. 103
3° Vraisemblance. L'histoire et la légende au théâtre. 108
4° Caractères sympathiques. 111
5° Les types ou caractères symboliques. 112
Importance des caractères au théâtre. 115
Le problème moral au théâtre. 115

IV. *Le style dramatique*. 116

Pages.
V. *Le génie dramatique.* 118
VI. *Structure d'une pièce dramatique.* . . . . . .
§ 1. Exposition, péripéties, nœud, dénouement. . 120
L'exposition : définition, qualités. 121
Dénouement : définition, qualités. 123
§ 2. Actes, entr'actes, scènes, dialogues, monologues, confidents, récits, chœur. 125
§ 3. *Les trois unités* : historique, discussion. . . . 131
Vraie solution : les deux systèmes : classique et romantique. 135
VII. *Nature du plaisir dramatique.*
Une nouvelle théorie. — Réfutation. 141
Le rire désapprobateur dans la comédie. La pitié dans la tragédie. 143
VIII. *Grandes divisions du poème dramatique.*
§ 1. *Tragédie* : définition; style, psychologie. Critiques de Diderot et de Beaumarchais. 147
§ 2. *Comédie.* 149
a) *Le rire.* Définition : contraste, absence d'émotion, inconscience, imprévu, déformation. . . . 150
Portée du rire, ou rôle social de la comédie. . 156
b) *Le génie comique.* 158
c) *Variétés de la comédie.*
Comédie d'intrigue, de mœurs, de caractère; comédie sérieuse ou larmoyante. 160
§ 3. *Genres mixtes* : drame satyrique; drame du moyen âge; tragi-comédie; drame romantique; pièces modernes; mélodrame 162
IX. *Genres dérivés du théâtre.*
§ 1. Mime. 165
§ 2. Poésie pastorale. 165
§ 3. Fable. Définition. Origines. Conception antique; conception moderne. 168

Chapitre V. — Genre didactique.

I. *Définition. Objet* : science, morale, arts, lettres. . . . 172
II. *Les deux âges de la poésie didactique.*
§ 1. Époque primitive. Origines. OEuvres. 174
§ 2. Époques d'imitation.

Pages.
a) Époques de décadence, XVIIIe siècle. 177
b) Époques de vraie poésie : Lucrèce et Virgile; le dix-neuvième siècle. 179
III. *Conclusion. Le côté poétique de la science.* 181

LIVRE TROISIÈME

PROSE

CHAPITRE Ier. — L'HISTOIRE.

I. *L'Histoire au sens large. — L'Histoire proprement dite.* 189
Les divisions de l'histoire. — Les sciences auxiliaires de l'histoire. 191
II. *Conception moderne.* 193
III. *La science dans l'histoire.* 194
§ 1. *Vérité, ou histoire authentique.*
1° L'information. 194
2° Le sens critique : les règles de la critique. L'école rationaliste. 195
3° L'impartialité. L'impartialité idéale ; l'impartialité relative. 200
Les causes qui diminuent l'impartialité : causes politiques, morales, religieuses, intellectuelles ; tempérament de l'écrivain. 202
§ 2. *Histoire explicative.* La recherche des causes. Philosophie de l'histoire. Le recul historique. . . 206
IV. *L'art dans l'histoire.* 212
1° L'ordre : plans chronologique, géographique, symétrique, logique. 213
2° La vie : narrations, portraits, descriptions. . . . 214
V. *Conception antique* : l'histoire héroïque, militaire, vraisemblable, éducatrice. 217
VI. *Genres dérivés de l'histoire* : Biographies, Autobiographies, Mémoires, Correspondances, Monographies. 223

CHAPITRE II. — L'ÉLOQUENCE.

I. *Sa nature.*
Distinction entre l'éloquence et la rhétorique. . . . 225

Pages.
Importance de la rhétorique. 226
Objet de l'éloquence. 227

II. *Grandes divisions de l'éloquence.* 228
§ 1. *Éloquence d'apparat ou académique.* Chez les anciens : éloges, panégyriques, oraisons funèbres, exercices d'école. En France, discours académiques. 229
§ 2. *Éloquence politique.*
Les époques de l'éloquence politique : antiquité; temps modernes. 232
Qualités de l'orateur politique. 234
§ 3. *Éloquence judiciaire.*
En Grèce, à Rome, en France. 235
§ 4. *Éloquence religieuse.*
Sermon, prône, homélie, conférence, panégyrique, oraison funèbre. 237
Caractère de l'éloquence sacrée. 240

III. *Moyens de persuasion.*
§ 1. *Les preuves et la conviction.* 242
Les lieux communs 243
1° Principales espèces de raisonnement : syllogisme, enthymème, dilemme. 249
2° Ordre des preuves. 251
§ 2. *Le pathétique et la persuasion.*
Importance de la persuasion. 252
Définition du pathétique. — Principe du pathétique.. 253
Expression du pathétique : style oratoire, action oratoire. Importance de l'action. L'onction. . 254
Règles du pathétique 259
§ 3. *Les auxiliaires de la persuasion.*
Mœurs oratoires. Bienséances. 260

IV. *Structure d'un discours.* 263
Exorde, proposition. 264
Division. Objections de Fénelon, de La Bruyère, de Voltaire. 265
Narration : différences entre la narration oratoire et la narration historique. 268
Confirmation, réfutation, péroraison. 271

Chapitre III. — Le Roman.

Pages.

I. *Définition*. 273

II. *L'Évolution du roman.*
Époque primitive : le romanesque. Différences entre le romanesque et l'idéal. 274
Époque récente : le vrai. Le roman forme de l'histoire des mœurs. 278

III. *Causes des origines modernes du roman*. 280

IV. *Moralité du roman.* Jugements de Bossuet et de Boileau. 283

V. *Variétés du roman*. 286

VI. *Le roman en miniature* : Contes, Nouvelles. 290

Chapitre IV. — Prose didactique.

I. *Définition* 291

II. *Les sciences naturelles*. 292

III. *Les sciences morales*.
Religion, philosophie, sciences sociales. 293
Les moralistes. Les époques des moralistes. Genre de composition propre aux moralistes. 296

IV. *L'art*.
L'art en général 297
La critique littéraire. Ses origines. L'évolution de la critique au dix-neuvième siècle. 297

Chapitre V. — Genre épistolaire.

La lettre n'est pas, à proprement parler, un genre littéraire. 301
Deux cas où elle est un genre littéraire. 301
Évolution du genre épistolaire : à Rome, époque de Cicéron ; en France, dix-septième siècle et dix-huitième. . 303
Le dix-neuvième siècle et la prétendue décadence du genre épistolaire. 306
Conclusion du volume 309

TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT ET Cie. — MESNIL (EURE).

Lit 49.02.3
Theorie des genres litteraires.
Widener Library 006837403
3 2044 079 624 755